CAHIERS DU CINÉMA



84 ✶ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • JUIN 1958 ✶ 84

NOTRE COUVERTURE



Orson Welles vous parle brièvement dans ce numéro-ci — et nous vous parlerons longuement, dans notre prochain *numéro* — de son nouveau chef-d'œuvre, **LA SOIF DU MAL**, produit par Albert Zugsmith et qu'interprètent, aux côtés de Welles, Charlton Heston, Janet Leigh, Marlène Dietrich et Akim Tamiroff. **(Universal).**

Ne manquez pas de prendre page 44

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

JUIN 1958 — TOME XIV. — No 84

SOMMAIRE

Les Films

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

ENTRETIEN AVEC ORSON WELLES



par André Bazin et Charles Bitsch

....Il y a longtemps que les CAHIERS *espéraient s'entretenir avec Orson Welles. L'occasion s'en présenta au cours du Festival de Cannes, auquel il assista trois jours. La multiplicité des réceptions, conférences de presse et autres cocktails fit que cet « entretien » dut être réalisé en temps limité; aussi avons-nous renoncé à parler de tous ses films et hésité parfois à insister sur certains points qui auraient pu prêter à plus longs développements. Toutefois, Welles devant venir dans nos studios rejoindre l'équipe des* Racines du ciel *où il s'est vu confier un rôle, nous essaierons de donner à ce texte une suite parisienne, qu'accompagnera une télé-théâtro-filmographie complète, dont nous avons différé la publication pour en combler certaines lacunes et en vérifier les sources.*

Puisqu'il était nécessaire de nous fixer des limites, nos premières questions furent axées sur la période qui suivit Mister Arkadin, *celle-ci étant la moins bien connue. Quelle avait été l'activité exacte d'Orson Welles à la télévision et au théâtre, où l'on savait qu'il avait monté « Othello », « Moby Dick » et « Le Roi Lear », telle fut notre entrée en matière.*

J'espérais que vous alliez me parler du cinéma en général et non pas de mon travail, parce que le drame est que je n'aime pas parler de mon travail. Peut-être est-ce pourquoi je ne travaille pas assez ! Enfin... Au théâtre, vous venez d'énoncer tout ce que j'ai fait ces trois dernières années. Au cinéma, vous savez ce que j'ai fait, en dehors de ceux de mes films qui ne sont pas encore distribués ou terminés, et ceci comprend mon *Moby Dick*, mon *Don Quichotte* et ma propre version d'un film intitulé *La Soif du mal*, car le montage de *La Soif du mal*, tout comme celui d'*Arkadin*, a en définitive été refait derrière mon dos.

— Moby Dick *est un film tiré de la pièce ?*

— Exactement.

— *Et ce film est-il passé sur les antennes de la télévision anglaise ?*

— Non, pas encore.

— *Il est terminé, monté ?*

— Presque monté.

— *Espérez-vous le terminer prochainement ?*

— Cela dépend des directeurs de la chaîne de télévision. Nous tous, qui travaillons dans cette industrie du divertissement, faisons un bluff prodigieux : nous prétendons toujours être les maîtres de notre destinée, et les journalistes, sérieux ou légers, collaborent à ce bluff. Le fait est que nous ne décidons pas de ce que nous allons faire : nous courons sans cesse autour du globe pour essayer de trouver des fonds afin de faire quelque chose. Je crois qu'en ce qui me concerne, j'ai atteint un âge où il est inutile de continuer à prétendre que je contrôle le moins du monde ces choses, puisque c'est faux. Sans arrêt, les journalistes me demandent : « Est-ce que vous avez l'intention, etc, etc. ? » L'intention, évidemment ! Je l'ai toujours.

— Outre Moby Dick, *vous avez entrepris d'autres films pour la télévision ; en particulier, on avait parlé de vous en France au moment de l'affaire Dominici.*

— Oui. Ce film-là est loin d'être achevé. Maintenant, je vais terminer un film sur le cinéma italien, sur Lollobrigida.

— *Un documentaire ?*

— Un documentaire dans un style tout à fait particulier, avec des dessins de Steinberg, beaucoup de photos fixes, des conversations, des petites histoires... En fait, ce n'est pas du tout un documentaire : c'est un essai, un essai personnel.

— *Un essai à base factuelle ?*

— Factuelle, non. C'est factuel comme tous les essais, mais... cela ne prétend pas à être factuel ; simplement cela ne ment pas. C'est dans la tradition d'un journal ; c'est moi sur un sujet donné : Lollobrigida, et non pas ce qu'elle est en réalité. Et c'est plus personnel même qu'un point de vue : c'est vraiment un essai.

— *Cet essai part de faits d'actualité, tout comme votre film sur l'affaire Dominici ; est-ce également un essai ?*

— Oui, un essai sur l'eau. Pour moi, la substance de cette affaire Dominici est l'histoire de la difficulté d'avoir de l'eau. On ne peut dire que mes idées sur les pays secs et le problème de l'eau puissent convenir à un documentaire factuel sur les Dominici.

— *Comment l'histoire des Dominici peut-elle être l'histoire de l'eau ?*

— La réponse à cette question est mon film ; si je vous la donnais, je dilapiderais donc mon film : et c'est tout ce que j'ai. Il faudrait bien des mots pour expliquer cela, mais le faire en anglais, en français ou en n'importe quelle langue serait déloyal envers mon film. C'est l'histoire de l'eau parce que c'est la nuit où l'eau coulait à flots dans la ferme des Dominici que le crime eut lieu : c'est le rôle de l'eau dans l'histoire d'une famille telle que celle-ci qui me fit m'y intéresser. Il me faudrait un discours d'au moins une demi-heure pour vous répondre, alors qu'en images je peux le faire en quinze minutes. Vous ne seriez pas surpris si, au lieu d'un film, il s'agissait d'un livre d'André Gide, par exemple, et si vous y lisiez que le meurtre eut lieu à cause de l'eau ; mais vous attendez d'un film qu'il soit factuel. Je me passionne pour les films qui, tout en tournant le dos à la fiction, ne sont pas du genre : « Voici la vérité, c'est la vie, etc. », mais sont tout d'opinions, l'expression de la personnalité et des idées de leur auteur.

— *Votre* Don Quichotte *est en trois épisodes ?*



Mister Arkadin : le grand angulaire en extérieurs (Robert Arden et Paola Mori).

— Non, c'est inexact. Le film sera présenté en une seule fois.

— *C'est un Don Quichotte moderne ?*

— Oui, en un sens. L'anachronisme entre Don Quichotte et son époque a perdu toute efficacité maintenant, parce que les différences entre le XVIe et le XIVe siècles ne sont pas très claires dans les esprits. Cet anachronisme est donc simplement traduit en termes modernes : Don Quichotte et Sancho Pança, eux, sont éternels. Dans le second volume de Cervantes, lorsque Don Quichotte et Sancho Pança arrivent dans quelque endroit, les gens disent toujours : « Tiens ! Voilà Don Quichotte et Sancho Pança : nous avons lu le livre sur eux. » Cervantes leur a donc donné une dimension amusante, comme s'ils étaient tous deux créatures de fiction et plus réels que la vie même. Mon Don Quichotte et mon Sancho Pança sont exactement et traditionnellement tirés de Cervantes, mais contemporains.

— *Ce film dure une heure et demie ?*

— Une heure et quart pour l'instant. Une heure et demie quand il sera terminé et que j'aurai tourné la scène de la bombe H.

— *Il a probablement été tourné plus vite qu'un film ordinaire ?*

— Non, pas plus vite, mais avec un degré de liberté que l'on chercherait en vain dans les productions normales, parce qu'il fut fait sans découpage, sans même un fil narrateur, sans même un synopsis. Chaque matin, les acteurs, l'équipe et moi-même nous retrouvions devant l'hôtel, et nous partions et inventions le film dans la rue, comme Mack Sennett. Voilà pourquoi c'est passionnant, parce que c'est une véritable improvisation : l'histoire, les petits incidents, tout est improvisé. Ce sont des choses que nous avons trouvées dans la seconde, dans un éclair de pensée, mais après avoir répété Cervantes pendant quatre semaines. Car nous avons répété toutes les scènes de Cervantes, comme si nous allions les jouer, de façon à ce que les acteurs connaissent leurs personnages ; puis nous sommes sortis dans la rue et



« *Pour* La Soif du mal *aussi...*

avons joué, non pas Cervantes, mais une improvisation étayée par ces répétitions, par le souvenir des personnages. C'est un film muet.

— *Restera-t-il muet avec seulement un accompagnement musical ?*

— Non, je dirai un commentaire. Il n'y aura pratiquement pas de postsynchronisation, juste pour quelques mots.

— *Est-ce que vous jouez dans ce film ?*

— J'apparais en tant qu'Orson Welles : je n'interprète pas un personnage. Il y a aussi Patty MacCormack : c'est une actrice extraordinaire ; elle joue une petite touriste américaine, dans l'hôtel.

— *Pourquoi avoir opté pour cette méthode de l'improvisation ?*

— Parce que je n'avais jamais fait cela : c'est la seule et unique raison. Je pourrais bien inventer une raison, une raison esthétique, selon laquelle un film doit être tourné de cette manière et dire qu'il n'y a pas d'autre façon de faire des films, etc. Mais la véritable raison est que c'est une méthode de tournage que je n'avais jamais pratiquée et que je savais que certains des chefs-d'œuvre du muet avaient été réalisés ainsi. J'étais sûr aussi que cette histoire serait plus fraîche et plus intéressante si j'improvisais réellement, et elle l'est, c'est certain. Il faut évidemment avoir une confiance absolue dans les acteurs : c'est une méthode de travail très spéciale, presque impraticable pour les films commerciaux.

— *Cette méthode de travail a sans doute limité vos recherches plastiques et, de ce point de vue, votre* Don Quichotte *est probablement très différent de vos autres films ?*

— Non, pas du tout. C'est très stylisé, beaucoup plus que tout ce que j'ai fait auparavant : stylisé au point de vue des cadrages, de l'emploi des objectifs.

— *Y utilisez-vous encore les objectifs à court foyer, le 18,5 mm ?*

— Oui, tout est au 18,5. Pour *La Soif du mal* aussi, pratiquement tout est au 18,5. Il y a des possibilités insoupçonnées avec cet objectif !

— *J'ai revu* Arkadin *récemment à Paris. Vous y avez utilisé le 18,5 pour tous les plans ?*

— Non, pas pour tous les plans, mais pour la majorité. Dans *Don Quichotte*, tout est au 18,5.

— *Quel a été le temps de tournage pour* Don Quichotte *?*

— Une fois deux semaines, une autre fois trois semaines.

— *Plus la préparation.*

— Oui, la préparation des acteurs, qui fut tout à fait spéciale. Il me reste à faire les deux dernières scènes. J'ai dû m'arrêter de tourner parce que Akim Tamiroff devait travailler sur un autre film, puis j'ai dû jouer dans *Les Feux de l'été* pour avoir de l'argent pour mon *Don Quichotte*, et il en a été ainsi tout le temps : nous attendions le moment où les acteurs et moi serions libres simultanément.

— *Parce que vous avez fait* Don Quichotte *avec votre argent ?*

— Oui, naturellement. Personne ne m'aurait donné cette chance.

— *En est-il de même pour le film sur Gina Lollobrigida ?*

— Aussi, oui. C'est peut-être une entreprise légèrement plus commerciale !... Je n'ai pas de chance autrement : il m'est très difficile de trouver du travail.

— *On a d'ailleurs dit que c'était un peu par accident que vous aviez fait* La Soif du mal *; quelqu'un d'autre devait le faire ?*



...pratiquement tout est au 18,5 » (Janet Leigh et Charlton Heston)

— Non. Mais il y a dans ce film des scènes que je n'ai ni écrites ni dirigées, dont je ne sais absolument rien. Il y a dans les *Amberson* trois scènes que je n'ai ni écrites ni dirigées !

— *Vous avez fait* La Soif du mal *parce que rien d'autre ne se présentait ?*

— C'était le huitième !... Vous savez, je travaille depuis dix-sept ans, j'ai mis en scène huit films et je ne suis l'auteur du montage que de trois d'entre eux.

— Citizen Kane ?...

— *Othello* et *Don Quichotte*, en dix-sept ans !

— *Et* La Dame de Shanghaï *?*

— Non, pas le dernier montage. Vous discernez encore mon style de montage, mais l'état final n'est pas du tout le mien. On m'arrache toujours la pellicule des mains, violemment.

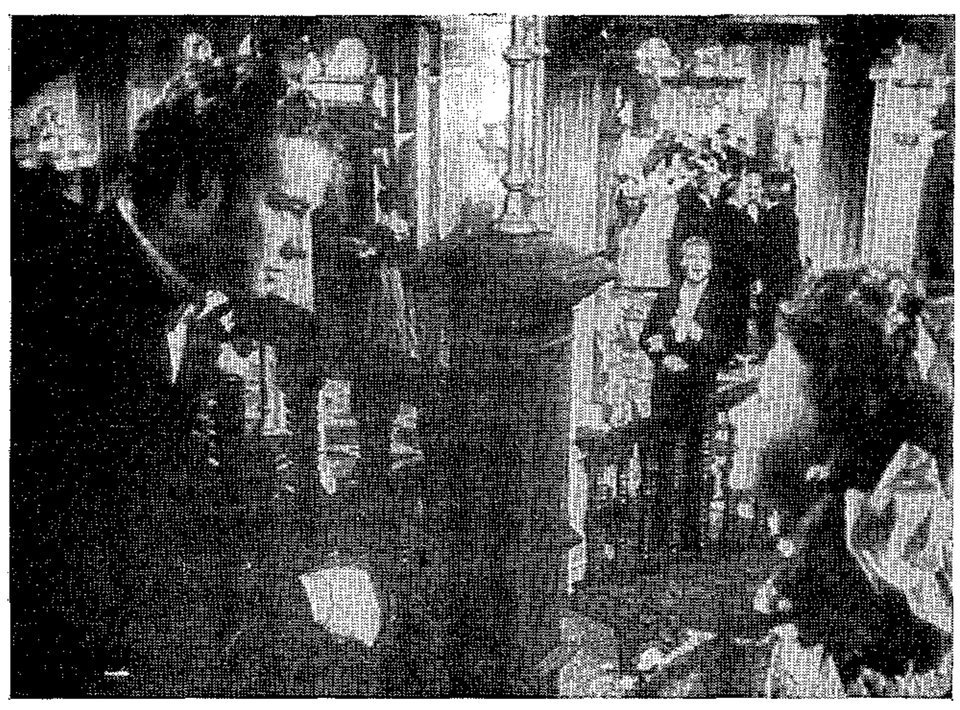
— *Pensez-vous qu'il y a de grosses différences entre votre version de* La Soif du mal *et celle du studio ?*

— Pour moi, presque tout ce qui est baptisé mise en scène est un vaste bluff. Au cinéma, il y a très peu de gens qui soient vraiment des metteurs en scène, et, parmi ceux-ci, il y en a très peu qui aient jamais l'occasion de mettre en scène. La seule mise en scène d'une réelle importance s'exerce au cours du montage. Il m'a fallu neuf mois pour monter *Citizen Kane*, six jours par semaine. Oui, j'ai monté les *Amberson*, en dépit du fait qu'il y avait des scènes dont je n'étais pas l'auteur, mais on modifia mon montage. Le montage de base est le mien, et, lorsqu'une scène du film tient, c'est parce que je l'ai montée. En d'autres termes, tout se passe comme si un homme peignait un tableau : il le termine et quelqu'un vient faire des retouches, mais il ne peut évidemment rajouter de la peinture sur toute la surface de la toile. J'ai travaillé des mois et des mois au montage des *Amberson* avant qu'on ne me l'arrache : tout ce travail est donc là, sur l'écran. Mais pour mon style, pour ma vision du cinéma, le montage n'est pas un aspect, *c'est l'aspect.* Mettre un film en scène est une invention de gens comme vous : ce n'est pas un art, tout au plus un art pendant une minute par jour. Cette minute est terriblement cruciale, mais elle n'arrive que très rarement. Le seul moment où l'on peut exercer un contrôle sur le film est le montage. Or, dans la salle de montage, je travaille très lentement, ce qui a toujours pour effet de déchaîner la colère des producteurs qui m'arrachent le film des mains. Je ne sais pas pourquoi cela me prend tellement de temps : je pourrais travailler éternellement au montage d'un film. En ce qui me concerne, le ruban de celluloïd s'exécute comme une partition musicale, et cette exécution est déterminée par le montage, de même qu'un chef d'orchestre interprétera un morceau de musique tout en *rubato*, un autre le jouera d'une façon très sèche et académique, un troisième sera très romantique, etc. Les images elles-mêmes ne sont pas suffisantes : elles sont très importantes, mais ne sont qu'images. L'essentiel est la durée de chaque image, ce qui suit chaque image : c'est toute l'éloquence du cinéma que l'on fabrique dans la salle de montage.

— *Le montage paraît en effet essentiel dans vos derniers films, mais dans* Citizen Kane, *les* Amberson, Macbeth, *etc., vous aviez beaucoup de plans-séquences.*

— Mark Robson était mon monteur pour *Citizen Kane*. Avec Robson et Robert Wise, qui était assistant, nous avons travaillé près d'un an au montage. C'est donc faux de croire qu'il n'y avait rien à monter parce que j'avais fait beaucoup de plans longs : nous pourrions y travailler encore maintenant. Vous pouvez remarquer qu'au cours de ces dernières années, les films que j'ai tournés sont plus volontiers en plans courts, parce que j'ai moins d'argent et que le style du plan court est le plus économique. Pour un plan long, il faut énormément d'argent afin de pouvoir contrôler tous les éléments face à la camera.

— Othello *est en effet en plans courts.*



Un plan-séquence exemplaire, celui du bal de *La Splendeur des Amberson* (Tim Holt, Anne Baxter et, en arrière-plan, Joseph Cotten).

— Oui, parce que je n'avais jamais tous les acteurs en même temps. Chaque fois que vous voyez quelqu'un le dos tourné, une capuche sur la tête, soyez sûrs que c'est une doublure. Il m'a donc fallu tout faire en champs contre-champs, parce que je n'arrivais jamais à réunir Iago, Desdémone, Roderigo, etc., devant la caméra.

— *Il me semblait qu'il en avait été de même pour* Arkadin, *mais, après l'avoir revu, je crois que non : les raccords sont très exacts.*

— Mais dans *Othello* aussi les raccords sont exacts ; j'ai simplement tourné le film sur différentes sortes d'émulsions. Le raccord a beau être rigoureusement exact, si vous tournez sur de la Dupont, de la Kodak française, de la Kodak américaine et de la Ferrania, vous avez fatalement des heurts de tonalité lorsque vous les mélangez au montage. Pour *Arkadin*, de nouveau, je n'ai pas fait de plans longs, parce qu'un plan long nécessite une équipe technique très importante, très habile : il y a très peu d'équipes européennes capables de mener à bien un plan long, d'hommes, de techniciens qui puissent y parvenir.

— *Dans* Othello, *il y a tout de même, par exemple, la scène entre Othello et Iago,* sur la terrasse.

— C'est vrai, mais c'est un plan réalisé très simplement, avec une jeep. Ce plan, c'est une jeep et deux acteurs. Et combien de plans en jeep pouvez-vous faire dans un film ? Dans *La Soif du mal* par exemple, j'ai fait un plan qui se déroule dans trois pièces, avec quatorze acteurs, où le cadre passe de l'insert au plan général, etc., et qui dure presque une bobine : eh bien, ce fut de loin la chose la plus coûteuse du film. Donc, si vous remarquez que je ne fais pas de plans longs, ce n'est pas que je ne les aime pas, mais c'est qu'on ne me donne pas les moyens de me les offrir.

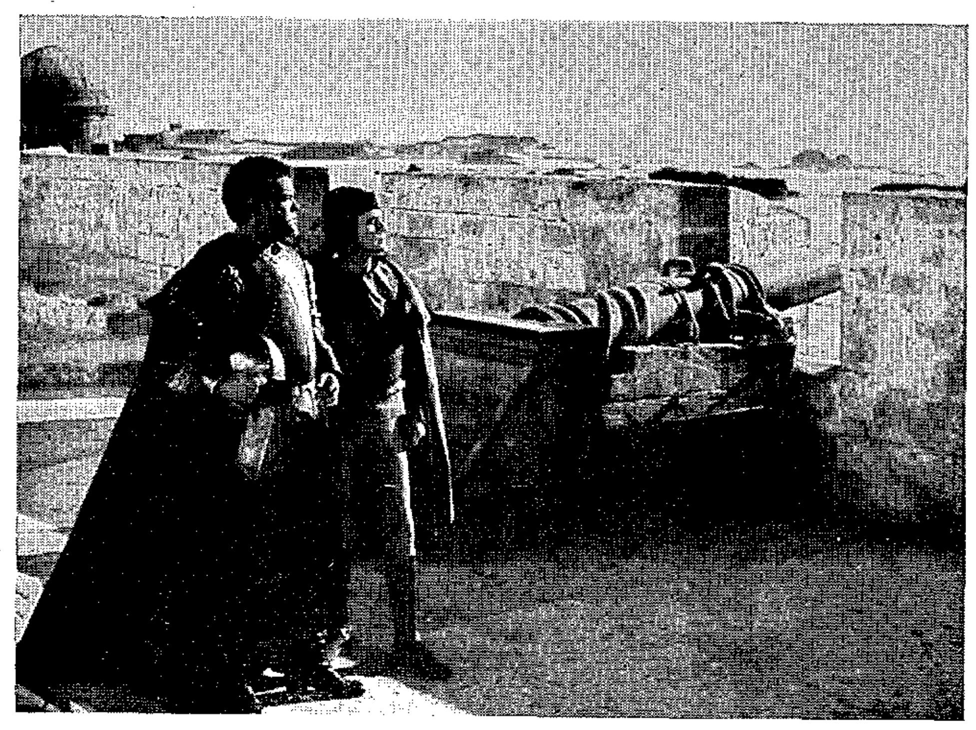
C'est bien meilleur marché de faire cette image, puis cette image et encore cette image, et de chercher à les contrôler plus tard, dans la salle de montage. Je préfère évidemment contrôler les éléments qui sont devant la caméra tandis qu'elle tourne, mais cela exige de l'argent et la confiance de vos bailleurs de fonds.

— *L'idée de montage paraît liée à celle de plans courts ; si l'on s'en réfère à l'expérience soviétique, il semble qu'on ne puisse faire jouer le montage à plein qu'avec des plans courts. N'y a-t-il pas une contradiction entre l'importance que vous accordez au montage et le fait que vous aimiez les plans longs ?*

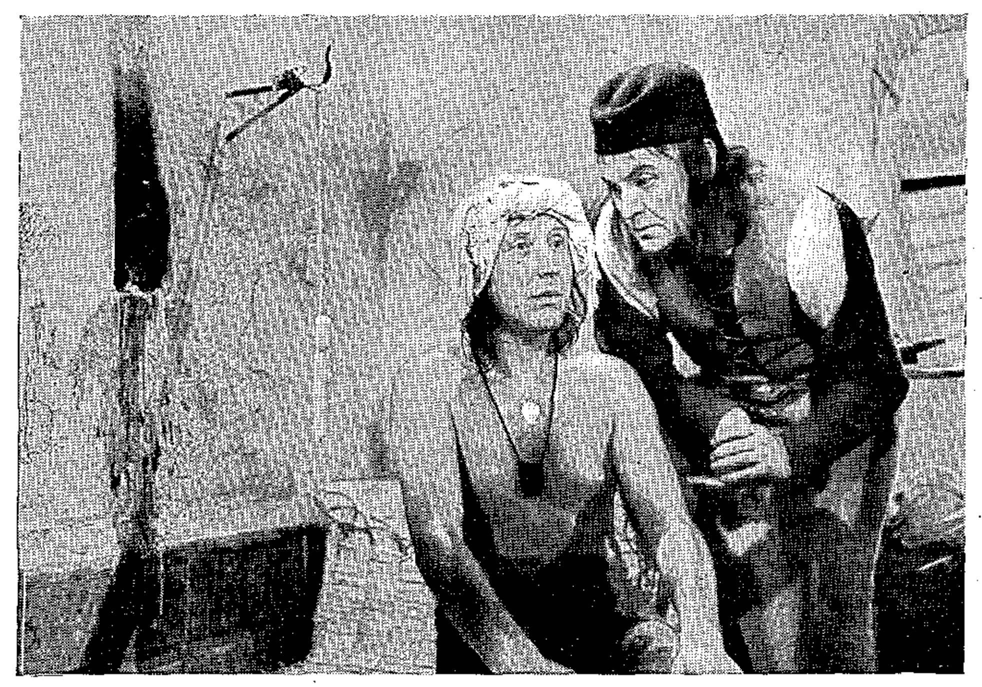
— Je ne crois pas que la somme de travail au montage soit fonction de la brièveté des plans. C'est une erreur de croire que les Russes travaillaient beaucoup au montage parce qu'ils tournaient en plans courts. On peut passer bien du temps sur le montage d'un film en plans longs, parce qu'on ne se contente pas de coller une scène après l'autre.

— *Quel but poursuivez-vous en usant systématiquement du 18,5 et en poussant si loin le montage ?*

— Je travaille, et ai travaillé, avec le 18,5 uniquement parce que les autres cinéastes ne s'en sont pas servi. Le cinéma est comme une colonie ; il y a très peu de colons : lorsque l'Amérique s'ouvrait toute grande, que les Espagnols étaient à la frontière mexicaine, les Français au Canada, les Hollandais à New York, on pouvait être sûr que les Anglais arrivaient là où il n'y avait encore personne. Je ne préfère pas le 18,5 : je suis simplement le seul à avoir exploré ses possibilités ; je ne préfère pas improviser : simplement personne ne l'avait fait depuis longtemps. Ce n'est pas



Sur les remparts de Mogador, une jeep et deux acteurs : Orson Welles et Michaël MacLiammoir



Robert Coote et Michaël MacLiammoir, Roderigo et Iago, dans *Othello*.

une question de préférence : j'occupe les positions qui ne sont pas occupées parce que, dans ce jeune moyen d'expression, c'est une nécessité. La première chose dont il faille se souvenir, à propos du cinéma, est sa jeunesse ; et l'essentiel pour tout artiste responsable est de défricher ce qui est en friche. Si tout le monde travaillait avec de grands angulaires, je tournerais tous mes films au 75 mm., car je crois très sérieusement aux possibilités du 75 ; s'il y avait d'autres artistes d'un baroque extrême, je serais le plus classique que vous ayez jamais vu. Je n'agis pas ainsi par esprit de contradiction, je ne veux pas aller à l'encontre de ce qui a été fait, mais occuper un terrain inoccupé et y travailler.

— Puisque vous utilisez le 18,5 depuis longtemps, vous devez avoir déjà exploré une bonne partie de ce terrain, et pourtant vous y persistez. N'y a-t-il donc pas quelque affinité entre vous et cet objectif ?

— Non, je continue à travailler avec cet objectif parce que personne d'autre ne le fait. Si je voyais sans cesse sur les écrans des plans filmés au 18,5, mon œil s'en fatiguerait. J'essaye toujours de faire dans mes films des images dont je ne sois ni fatigué, ni saturé. Si les gens usaient et abusaient du 18,5, je n'y toucherais jamais : je serais lassé de cette distorsion caractéristique et je chercherais quelque autre langage pour m'exprimer. Mais je ne vois pas assez de ces images pour en être fatigué : je peux donc regarder d'un œil frais cette distorsion. Ce n'est pas du tout une question d'affinité entre le 18,5 et moi, mais uniquement de fraîcheur du regard. J'adorerais faire un film au 100 mm. où l'on ne quitterait jamais le visage des acteurs : il y aurait des millions de choses à faire ! Mais le 18,5 est une nouvelle invention capitale : il n'y a guère plus de cinq ans que l'on trouve de bons 18,5, et combien de gens s'en sont-ils servi ? Chaque fois que je le donne à un chef opérateur, il est terrorisé : à la fin du film, c'est son objectif préféré. Peut-être suis-je maintenant sur

le point d'en finir avec ce grand angulaire : il m'arrive de penser que, pour moi, *Don Quichotte* marquera la fin du 18,5... ou peut-être pas !

— *Accordez-vous également une si grande importance au montage parce qu'il est un peu négligé ces temps-ci, ou bien parce qu'il est réellement pour vous le fondement même du cinéma ?*

— Je ne puis croire que le montage ne soit pas l'essentiel pour le metteur en scène, le seul moment où il contrôle complètement la forme de son film. Lorsque je tourne, le soleil détermine *quelque chose contre quoi je ne peux lutter, l'acteur* fait intervenir quelque chose à quoi je dois m'adapter, l'histoire aussi ; je ne fais que m'arranger pour dominer ce que je peux. Le seul endroit où j'exerce un contrôle absolu est la salle de montage : par conséquent, c'est alors que le metteur en scène est, en puissance, un véritable artiste, car je crois qu'un film n'est bon que dans la mesure où le metteur en scène est parvenu à contrôler ses différents matériaux et ne s'est pas contenté de les mener simplement à bon port.

— *Vos montages sont-ils longs parce que vous essayez différentes solutions de...*

— Je cherche le rythme exact entre un cadrage et le suivant. C'est une question d'oreille : le montage est le moment où le film a affaire avec le sens de l'ouïe.

— *Ce ne sont donc pas des problèmes de narration ou de tension dramatique qui vous arrêtent ?*

— Non, une forme, comme le chef d'orchestre interprétant un morceau de musique avec *rubato* ou non. C'est une question de rythme et, pour moi, l'essentiel c'est cela : le battement.

— *Quelle est votre position face aux ressources de l'écran large ou de la couleur ? Pensez-vous que c'est plutôt du côté du petit écran et de la pauvreté de la télévision qu'il vaille mieux s'orienter ?*

— Je suis persuadé que lorsque l'écran est assez grand, comme dans le cas du Cinemiracle ou du Cinerama, c'est aussi une pauvreté, et j'adore ça : j'aimerais faire un film avec l'un de ces procédés. Mais entre le Cinemiracle et l'écran normal, il n'y a rien qui m'intéresse. La pauvreté de la *télévision est une chose merveilleuse.* Le grand film classique est évidemment mauvais sur le petit écran, car la télévision est l'ennemie des valeurs cinématographiques classiques, mais pas du cinéma. C'est une forme merveilleuse, où le spectateur n'est qu'à un mètre cinquante de l'écran, mais ce n'est pas une forme dramatique, c'est une forme narrative, si bien que la télévision est le moyen d'expression idéal du raconteur. Et l'écran géant est aussi une forme merveilleuse, parce que, comme la télévision, c'est une limitation, et l'on ne peut espérer déboucher sur la poésie qu'en composant avec des limitations, c'est clair. J'aime aussi beaucoup la télévision, parce qu'elle me donne ma seule chance de travailler ; je ne sais pas ce que j'en dirais si j'avais aussi l'occasion de tourner des films. Mais quand on travaille pour quelque chose, il faut être enthousiaste !

— *Travailler pour la télévision, cela implique un point de vue particulier dans la communication ?*

— Et aussi une certaine richesse, pas une richesse plastique, mais une richesse d'idées. A la télévision, on peut dire dix fois plus en dix fois moins de temps qu'au cinéma, parce qu'on ne s'adresse qu'à deux ou trois personnes. Et, par-dessus tout, on s'adresse à l'oreille. Pour la première fois, à la télévision, le cinéma prend une réelle valeur, trouve sa réelle fonction, du fait qu'il parle, car le plus *important est ce que* l'on dit et non pas ce que l'on montre. Les mots ne sont donc plus les ennemis du film : le film ne fait qu'assister les mots, car la télévision n'est en fait que de la radio illustrée.

— *La télévision serait en quelque sorte une façon de ramener le cinéma à vos sources radiophoniques ?*



« Le seul film que j'aie jamais écrit du premier au dernier mot et pu mener à bonne fin est Citizen Kane »

— Surtout un moyen de satisfaire mon penchant à raconter des histoires, comme les conteurs arabes sur la place du marché. Pour ma part, j'adore ça : je ne me lasse jamais d'entendre raconter des histoires, vous savez, aussi je commets l'erreur de croire que tout le monde a le même enthousiasme ! Je préfère les histoires aux drames, aux pièces de théâtre, aux romans : c'est une caractéristique importante de mon goût. Je lis avec une peine extrême de « grands » romans : j'aime les histoires.

— *Le public n'est-il pas moins attentif à la télévision qu'au cinéma ?*

— Plus attentif, parce qu'il écoute au lieu de regarder. Les téléspectateurs écoutent ou n'écoutent pas, mais s'ils écoutent si peu que ce soit, ils sont bien plus attentifs qu'au cinéma, car le cerveau est plus engagé par l'ouïe que par la vue. Pour écouter, il faut penser ; regarder est une expérience sensorielle, plus belle peut-être, plus poétique, mais où l'attention a une moins grande part.

— *Pour vous, la télévision est donc une synthèse entre le cinéma et la radio ?*

— Je recherche toujours la synthèse : c'est un travail qui me passionne, car je dois être sincère envers ce que je suis, et je ne suis qu'un expérimentateur. Ma seule valeur à mes yeux est que je n'édicte pas de lois, mais suis un expérimentateur ; expérimenter est la seule chose qui m'enthousiasme. Je ne m'intéresse pas aux œuvres d'art, vous savez, à la postérité, à la renommée, seulement au plaisir de l'expérimentation elle-même : c'est le seul domaine où je me sente vraiment honnête et sincère. Je n'ai aucune dévotion pour ce que j'ai fait : c'est réellement sans valeur à mes yeux. Je suis profondément cynique envers mon travail et envers la plupart des œuvres que je vois dans le monde : mais je ne suis pas cynique envers l'acte de tra-

vailler sur un matériau. C'est difficile à faire comprendre. Nous qui faisons profession d'expérimentateurs avons hérité d'une vieille tradition : certains d'entre nous ont été les plus grands des artistes, mais nous n'avons jamais fait des muses nos maîtresses. Par exemple, Léonard se considérait comme un savant qui peignait et non pas comme un peintre qui aurait été un savant. Je ne voudrais pas vous faire croire que je me compare à Léonard mais expliquer qu'il y a une longue lignée de gens estimant leurs œuvres selon une hiérarchie différente des valeurs, presque des valeurs morales. Je ne suis donc pas en extase devant l'art : je suis en extase devant la fonction humaine, ce qui sous-entend tout ce que nous faisons avec nos mains, nos sens, etc... Notre travail une fois terminé n'a pas autant d'importance à mes yeux qu'à ceux de la plupart des esthètes : c'est l'acte qui m'intéresse, non pas le résultat, et je ne suis pris par le résultat que lorsqu'en émane l'odeur de la sueur humaine, ou une pensée.

— *Avez-vous des projets précis de mises en scène ?*

— Non, je ne sais pas. J'envisage sérieusement d'arrêter complètement toute activité cinématographique et théâtrale, d'en finir une fois pour toutes, car j'ai eu trop de désillusions. J'ai fourni trop de travail, trop d'efforts pour ce qui m'a été donné en retour, je ne veux pas dire en argent, mais en satisfaction. J'envisage donc d'abandonner le cinéma et le théâtre, puisqu'en un sens ils m'ont déjà abandonné. J'ai des films à terminer : je vais finir *Don Quichotte*, mais je n'ai plus envie de me lancer dans de nouvelles entreprises. Cela fait maintenant cinq ans que je songe à quitter le cinéma, car j'y passe 90 % de mon existence, et de mon énergie, sans y avoir une fonction d'artiste, et, tandis qu'il me reste encore un peu de jeunesse, je dois essayer de trouver un autre terrain où je puisse travailller, arrêter de gaspiller ma vie à tenter de m'exprimer par le cinéma : huit films en dix-sept ans, ce n'est pas beaucoup. *Peut-être ferai-je d'autres films ; parfois,* le meilleur moyen de faire quelque chose que l'on aime est de s'en éloigner, puis d'y revenir. C'est comme une histoire sentimentale : vous pouvez attendre devant la porte d'une fille qu'elle vous laisse entrer, elle ne vous ouvrira jamais sa porte; mieux vaut partir, elle vous écrira ! Non, ce n'est rien de dramatique, vous savez : ce n'est pas que je sois aigri ou quoi que ce soit, mais je veux travailller. Maintenant, j'écris et je peins : je cherche quelque moyen de dépenser mon énergie, car j'ai passé la plus grande partie de ces quinze dernières années à chercher de l'argent, et si j'étais écrivain, ou surtout peintre, je n'aurais pas à le faire. J'ai aussi un grave problème avec ma personnalité d'acteur : j'ai une personnalité d'acteur à succès, ce qui encourage les critiques du monde entier à penser qu'il serait temps de me décourager un peu, vous savez : « ce qui lui ferait du bien serait de lui dire qu'en fin de compte il n'est pas si bon que ça ». Mais cela fait vingt-cinq ans qu'ils me disent ça ! Non, j'ai vraiment passé trop de mois, trop d'années à chercher du travail, et je n'ai qu'une seule vie. *Donc, pour l'instant,* j'écris et je peins. Je jette tout ce que je fais, mais peut-être ferai-je finalement quelque chose d'assez bon pour le conserver : il le faut. Je ne peux pas passer mon existence dans les festivals ou les restaurants à mendier des fonds. Je suis sûr que je ne puis faire de bons films que si j'en écris le scénario : je pourrais faire des thrillers, évidemment, mais je n'en ai aucune envie. Le seul film que j'aie jamais écrit du premier au dernier mot et pu mener à bonne fin est *Citizen Kane;* eh bien ! il s'est écoulé trop d'années depuis que me fut donnée cette chance. Puis-je attendre encore quinze ans que quelqu'un veuille bien à nouveau me faire une confiance absolue ? Non, il faut que je trouve un moyen d'expression meilleur marché... comme ce magnétophone !

— *Et vous n'espérez pas monter quelque chose au théâtre ?*

— A Londres, peut-être, mais je ne sais pas. Quoi que je fasse au théâtre à l'avenir, il faut également que je l'écrive. *Donc, en tout cas, je dois m'arrêter et écrire,* et non pas monter simplement sur les planches pour jouer ou mettre en scène, car trop de gens de talent ont fait montre, pour leur plus grande gloire, de leur virtuosité de metteur en scène de théâtre. Il faut donc que j'apporte au théâtre mes idées et non pas ma virtuosité : et si je fais ma rentrée au théâtre, ce que j'espère, je m'efforcerai de le

faire avec ce que j'ai à dire et non pas avec la manière dont j'ai à le dire, parce que j'ai trop négligé, au cours de ces juinze dernières années, ce que j'ai à dire.

— *Et Shakespeare ?*

— J'aimerais me tourner vers Shakespeare, mais ma façon de voir Shakespeare ne correspond pas au goût du jour : je suis d'une tout autre école. C'est une lutte sans espoir, parce qu'il y a actuellement, dans le monde, une école shakespearienne, que je respecte beaucoup, mais qui n'est pas la mienne, et il ne semble pas y avoir de place pour la mienne, ou bien quand je parviens à trouver une place, c'est un tel labeur ! Je ne suis plus en état maintenant de m'offir beaucoup d'autres défaites. Il faut que je trouve quelque terrain sur lequel mes chances de perdre ne soient pas supérieures à mes chances de gagner. Et mes chances de perdre avec Shakespeare, j'ai pu les apprécier à New York, avec « Le Roi Lear ». Je crois que le spectacle était très bon ; peut-être était-il mauvais, mais s'il était aussi mauvais que l'ont dit les critiques, alors il ne me reste plus qu'à me retirer, parce qu'il n'y a aucun point de contact. Le critique du *New York Times* a écrit : *« Orson Welles est un génie sans talent » !* Je crois que le décor était vraiment d'une beauté extraordinaire et personne n'en a parlé, ni pour, ni contre !

— *L'accueil a été meilleur à Londres pour « Othello » ?*

— Oui. Comme chaque fois que je fais quelque chose, il y avait des gens contre, mais j'avais tout de même quelques partisans.

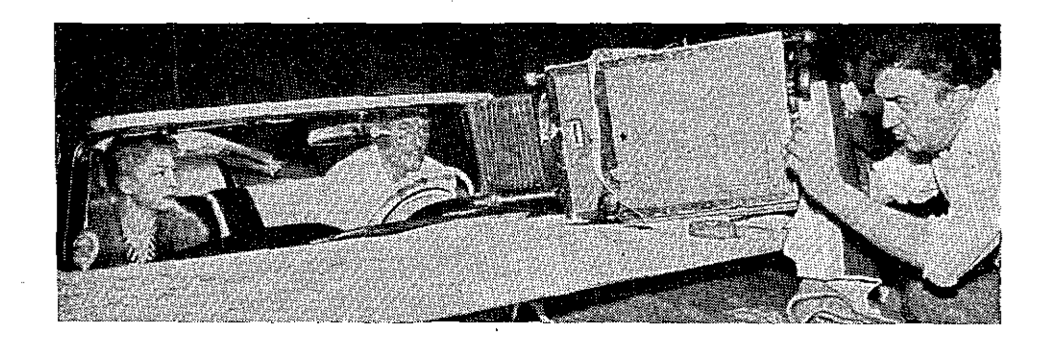
— *Et combien de temps avez-vous joué « Le Roi Lear » ?*

— Quatre semaines, dans mon fauteuil roulant. C'était le maximum de ce que je pouvais faire et tout le monde a détesté mon spectacle. Alors, pourquoi insister ?

(Propos recueillis au magnétophone par André BAZIN et Charles BITSCH.)



FEDERICO FELLINI



MON MÉTIER

Cette année, Federico Fellini a été reçu plusieurs fois au Centre Expérimental de Cinématographie de Rome. A l'occasion d'une rétrospective de ses films, il a bien voulu répondre aux nombreuses questions des élèves du Centre sur son œuvre de metteur en scène. Notre confrère BIANCO E NERO *a recueilli ses réponses au magnétophone et nous le remercions de nous avoir autorisés ' les reproduire.*

Une leçon d'humilité

Une première série de questions se rapportait à sa collaboration avec Rossellini.

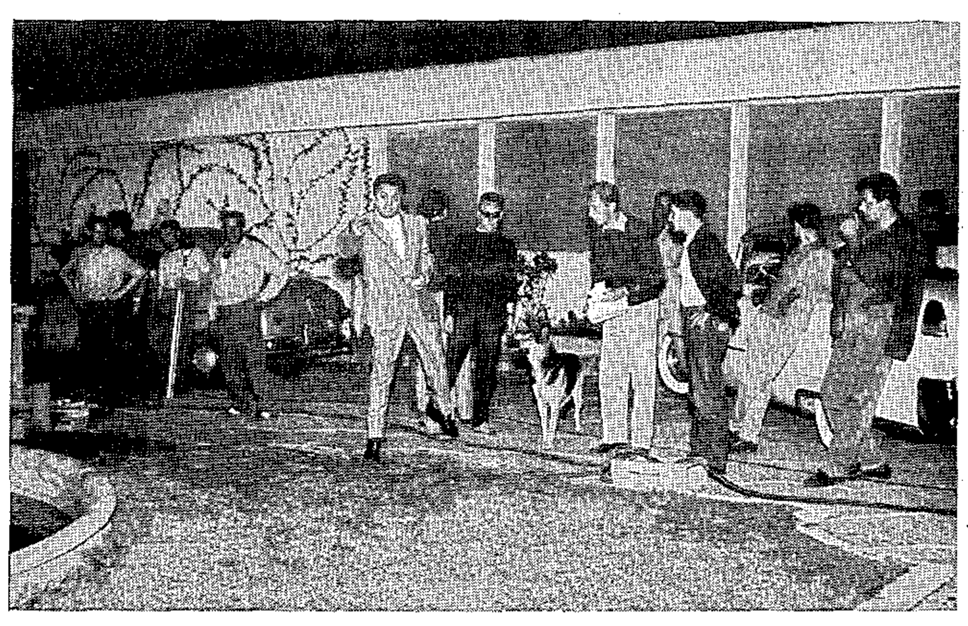
Le principal enseignement que j'ai reçu de Rossellini, a été, je crois, une leçon d'humilité, c'est-à-dire, face à la réalité, une attitude de grande simplicité, la volonté de ne jamais interposer ses idées, sa culture, ses sentiments personnels. Lorsque j'ai rencontré Rossellini, je n'étais absolument pas attiré par le cinéma, je faisais du journalisme, d'autres choses m'intéressaient, je faisais des caricatures, je n'imaginais vraiment pas que ma voie soit le cinéma. J'avais déjà écrit des sujets, des scenarii, mais ma collaboration au cinéma restait toujours très extérieure et manquait d'enthousiasme véritable.

Lorsque j'allais sur un plateau pour accompagner une actrice ou un ami, ou parce que le metteur en scène qui était en train de réaliser un de mes scenarii m'avait invité, j'étais toujours mal à l'aise et je n'arrivais jamais à comprendre exactement ce que tout ce monde était en train de faire. En somme, la vie d'une équipe de tournage et la manière dont se faisait le travail me semblaient si peu voisines de mon tempérament, qu'elles ne réussissaient absolument pas à me passionner ni même à m'intéresser vraiment. Je ne pensais donc pas du tout devenir un jour metteur en scène. Lorsque j'ai rencontré Rossellini, j'ai tout de suite entrevu un monde tout à fait nouveau, ce regard plein d'amour dont il enveloppait les choses.

et qui inspirait chacun de ses plans, c'est cela — comment dire — c'est cette attitude qui m'a fait penser que, finalement, le cinéma était une chose qui pouvait se faire sans fards, sans présomption et sans toujours penser à envoyer de tous côtés, à droite et à gauche, des messages bien définis ; c'est-à-dire que l'on pouvait regarder quelqu'un ou quelque chose, une situation ou des personnages, avec une extrême simplicité, en essayant seulement de dire ce que l'on avait vu.

Voilà quel a été l'enseignement le plus important que j'ai reçu de Rossellini et qui a été, je le répète, une leçon d'humilité. Naturellement, en entretenant avec lui des rapports de véritable amitié (la plus « vitellonienne » mais aussi la plus profonde et la plus riche qui soit), j'ai appris beaucoup d'autres choses ; et en faisant à ses côtés ma première expérience d'assistant metteur en scène, je compris que je pouvais moi-même réaliser mes scenarii, puisqu'il n'y avait aucune difficulté particulière au fait de tourner, c'est-à-dire que tout l'appareil cinématographique n'avait rien de si mystérieux, de si technique, qu'il ne réclamait pas une initiation spéciale, mais seulement de savoir dire avec simplicité ce que l'on avait regardé.

Pour *Païsa*, j'ai fait le scénario en collaboration avec Amidei, puis j'ai suivi le film comme assistant-metteur en scène. Mon apport personnel à l'œuvre de Rossellini a été tout à fait secondaire, car Rossellini avait des idées très précises, il savait exactement ce qu'il voulait, et nous étions comme deux amis qui bavardent et échangent leurs opinions : peut-être ai-je parfois attiré son attention sur certaines situations, ou l'ai-je orienté dans quelque direction, sans plus. Par exemple, à Maiori (qui est un petit village sur la côte Amalfitaine), au moment où Rossellini était en train de tourner le premier épisode de *Paisa*, je découvris un petit couvent franciscain, et comme, lorsque j'étais petit, on m'a souvent mis dans des pensions religieuses, j'y suis entré avec grand intérêt et j'y ai rencontré une atmosphère d'une grâce infinie, presque celle d'un pastel. Il y avait cinq ou six moines très pauvres et extrêmement simples. Je ne me rappelle plus exactement si l'idée de cet épisode existait



Fellini et son équipe, pendant le tournage d'une scène d'extérieurs pour *Les Nuits de Cabiria.*

déjà dans l'ensemble du scénario, ou bien si elle est venue de cette visite. Je me rappelle en tout cas avoir obligé Rossellini à venir dîner un soir dans ce petit couvent et avoir commencé à lui suggérer l'idée qu'il pourrait s'en inspirer pour une de ses séquences. Au début, ce devait être une rencontre entre des aumôniers américains et des moines italiens, c'est-à-dire une rencontre entre deux manières de religion, une foi active comme pouvait l'être celle des prêtres-soldats et cette foi si méditative et faite seulement de prières, qui existe dans certains petits couvents médiévaux que l'on trouve en Italie. Il y avait cette idée, mais la séquence elle-même n'existait pas encore. Je l'écrivis pendant un séjour que je fis dans ce couvent.

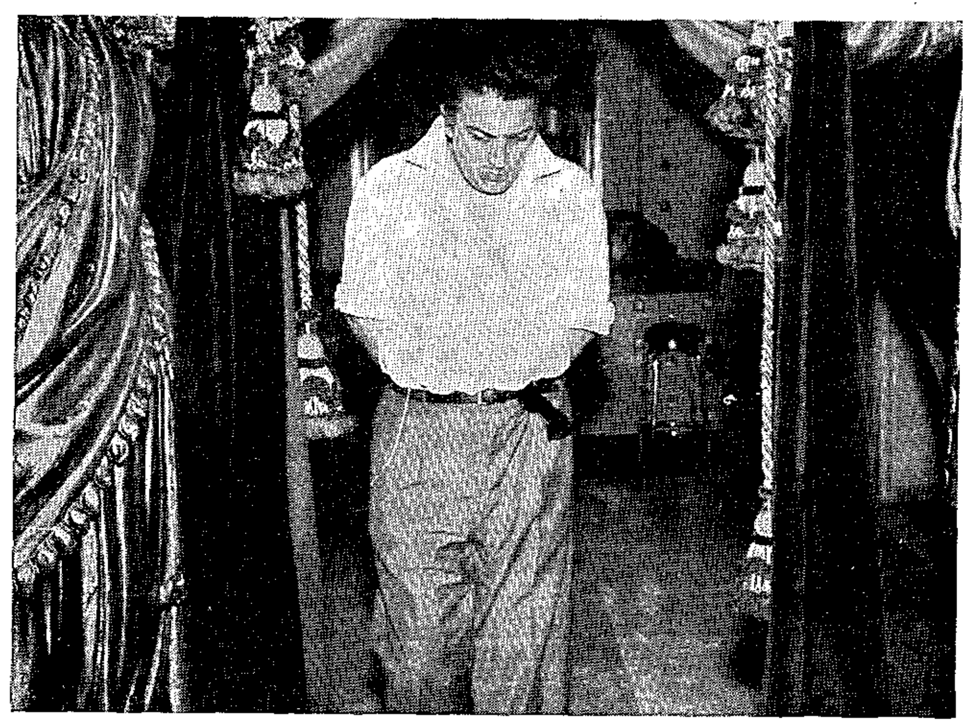
Vous m'avez demandé si je me considère comme un metteur en scène néo-réaliste. Ma réponse est oui, mais il faut d'abord se mettre d'accord sur le sens de ce mot. Selon moi, le seul auteur véritablement néo-réaliste est Rossellini, le seul à mon avis qui se soit exprimé avec puissance (j'ai revu *Paisa* il y a quelques jours et je trouve que c'est une chose vraiment grandiose), le seul qui ait réussi à s'exprimer avec efficacité et d'une manière inimitable. La qualité de ce regard posé sur la réalité a peut-être donné naissance à un certain courant, lequel aurait subi des influences diverses et se serait trouvé orienté dans des sens différents, mais ce serait trop long d'en parler ici. En somme, si par « néo-réalisme » on entend sincérité vis-à-vis des thèmes envisagés ou des personnages dont on veut raconter l'histoire, je suis, à mon avis, un auteur néo-réaliste.

Adapter le personnage à l'acteur

Parmi les questions posées à Fellini, beaucoup eurent trait, naturellement, à sa méthode de travail. Jusqu'à quel point construit-il le personnage sur l'acteur ? Quel est le développement de son processus de création ? Quelle est l'importance de Giulietta Masina dans ses films ? Pourquoi demande-t-il toujours à Nino Rota d'écrire sa musique ?

Si je pense aux films que j'ai tournés avec Giulietta, je peux dire que la construction de mon personnage est basée entièrement sur ses possibilités d'actrice. En général, lorsque je pense à une histoire, je sais déjà assez exactement quels seront les interprètes de mes principaux personnages. Par exemple, *I Vitelloni* furent écrits sur mesure pour Sordi, pour Trieste, pour Interlenghi, pour mon frère... Le seul personnage dont, au moment où j'écrivais mon scénario, je ne savais pas par qui il serait interprété, fut confié à Franco Fabrizzi. Je fis de nombreux essais et finalement je me décidai pour Franco. Ainsi, lorsque j'écris une histoire, je sais déjà à quel acteur je demanderai de jouer tel rôle. Mais il arrive parfois que, lorsque le scénario est terminé et que je suis prêt à tourner, l'acteur auquel j'avais pensé ne soit plus libre, c'est ce qui est arrivé pour *Il Bidone.* En écrivant mon scénario, j'avais pensé à Humphrey Bogart, mais au dernier moment — ce serait trop long de raconter exactement pourquoi — cet acteur n'était plus disponible ; je dus alors me décider pour Broderick Crawford, que je ne connaissais d'ailleurs que par des photographies, puisque je n'avais pas vu *Les Fous du Roi,* film que je me fis projeter lorsque Crawford arriva en Italie. Il y a donc eu là, de ma part, une adaptation du personnage à Crawford, à ses possibilités d'acteur et à sa silhouette massive, tout à fait différente de celle de Bogart qui, vous vous en souvenez, était plutôt semblable à un loup affamé, avec un visage creusé, et qui aurait exprimé avec peut-être plus d'efficacité le désespoir d'une vie mal dépensée. En somme, la mélancolie profonde de Bogart aurait été probablement plus efficace que celle de Crawford. Pour Crawford, j'ai dû faire quelques transpositions, ce que je fais toujours assez volontiers, car je crois que l'imprévu, l'imprévisible, est parfois un élément positif pour la réussite d'une œuvre. Quand je ne peux pas trouver l'acteur que je veux ou quand je ne réussis pas à trouver un visage tel que mon imagination l'avait conçu, je me tourne avec une assez grande désinvolture vers une nouvelle solution.

En somme, je voulais dire ceci : que je ne commets jamais (et peut-être est-ce là le seul système qu'on puisse découvrir dans ma méthode de travail) l'erreur — car cela me



Fellini médite en arpentant le décor de la boîte de nuit, entre deux prises de vue des *Nuits de Cabiria.*

semble une erreur — d'adapter l'acteur au personnage, mais je fais toujours le contraire, c'est-à-dire que je m'efforce d'adapter le personnage à l'acteur. Je ne demande jamais non plus à l'acteur un effort d'interprétation particulier, c'est-à-dire que je ne m'obstine jamais à faire dire mes répliques sur un ton donné. Le cas de Giulietta interprétant Gelsomina est le seul exemple que j'aie jamais obligé une actrice qui a un tempérament exubérant, agressif, voire pyrotechnique, à jouer le rôle stylisé d'une créature écrasée de timidité, avec une lueur de raison et des gestes toujours à la limite de la caricature et du grotesque. Ceci m'a demandé un très grand effort et dans ce cas particulier, Giulietta, contrairement à ce qu'elle a fait pour Cabiria, a dû faire un effort d'interprétation très grand, car Gelsomina est une « interprétation » tandis que « Cabiria » était beaucoup plus dans ses cordes, avec son agressivité, son caractère presque un peu halluciné, sa prolixité.

Lorsque je dirige mes acteurs, en général je mime complètement l'action et j'essaye de donner moi-même aux répliques l'intonation qui me paraîtra la bonne. Mais parfois, pour ne pas risquer de l'influencer, pour ne pas obliger l'acteur à m'imiter, je veux voir ce qu'il ferait de lui-même. A ce propos je peux vous dire une chose, c'est que mon inspiration en ce qui concerne l'interprétation des comédiens m'est donnée principalement entre les prises de vue, c'est dire pendant les moments où l'acteur va s'asseoir sur une chaise, qu'il demande son casse-croûte, qu'il fait la cour à une figurante, qu'il va téléphoner ou qu'il s'endort.

Il est toujours difficile de remonter jusqu'à la source de l'inspiration, mais je pourrais raconter à ce propos comment est née la fin des *Notti di Cabiria.* Elle n'est d'ailleurs pas née simplement en tant que fin mais comme l'idée génératrice de tout le film. Lorsque certain journal de gauche m'a accusé d'avoir une attitude évasive devant la réalité, d'éluder cette réalité, de ne jamais suggérer dans mes histoires une solution, un point de vue précis,

je me suis efforcé de faire acte d'humilité sans tenir compte de l'agacement que j'avais éprouvé à lire des choses auxquelles je ne m'attendais vraiment pas, et je me suis dit : effectivement, Zavattini et de Sica suggèrent l'inscription à un parti (je ne dis pas cela pour faire de l'esprit), ainsi suggèrent-ils quelque chose à leurs personnages, ils leur donnent une direction, et ceci parce qu'ils ont une certaine foi que moi je n'ai pas, du moins dans un sens précis. C'est pourquoi, à la fin de leurs films, leurs histoires et leurs personnages donnent plus de satisfaction que les miens. Alors je me suis dit : peut-être que ces messieurs ont raison. Moi, à mes personnages, je n'arrive pas à dire à la fin du film : « *Vous avez bien compris, il faut acheter tel journal, ou bien il faut vous marier, ou bien il faut aller à l'église...* » Je n'arrive à rien leur dire.

Au fond c'est là une attitude assez inhumaine de la part d'un auteur envers ses personnages. Alors, y mettant toute ma bonne volonté, (comme si j'étais enfin résolu à dire à mon personnage : « *Tu as bien compris, tu feras ceci ou cela* ») je me suis demandé : « *Qu'est-ce que je vais lui dire ?* » Et après y avoir pensé pendant longtemps, je me suis aperçu que je ne savais rien lui suggérer, parce que je ne sais rien me dire à moi-même. Donc à mes personnages, qui sont toujours si malheureux, la seule chose que je pourrais offrir serait ma solidarité : et ainsi je pourrais par exemple dire à l'un l'eux : « *Ecoute, je ne sais pas t'expliquer ce qui ne va pas, mais en tous cas, je t'aime bien et même je t'offre une sérénade.* » Et ainsi, pour *Le Notti di Cabiria,* j'ai pensé : je veux faire un film qui raconte les aventures d'une malheureuse qui, en dépit de tout, espère confusément, naïvement, en des rapports meilleurs entre les hommes, simplement en des rapports meilleurs ; et à la fin du film je veux lui dire : « *Ecoute, je t'ai fait passer par toutes sortes de malheurs, mais tu m'es si sympathique que je veux te faire donner une petite sérénade.* » Et puis, sur cette idée peut-être un peu naïve, j'avais imaginé une scène. Il s'agissait d'une femme, d'un personnage malheureux qui, à la fin d'une aventure plus terrible encore que les autres, devait perdre de manière si absolue et définitive sa confiance dans l'humanité qui l'entourait, qu'il ne pouvait en sortir que détruit complètement. Et je me suis alors demandé : pourquoi ce personnage, à *un moment donné,* ne peut-il se convaincre qu'il y a quelqu'un qui lui dit gentiment et avec sympathie : « *Tu as raison* » ? Et ainsi ce personnage est devenu Cabiria. et ses aventures sont devenues celles d'une prostituée qui vit comme une petite souris dans un milieu épouvantable, continuellement écrasée par la réalité, mais qui traverse la vie avec innocence et cette mystérieuse confiance. A la fin du film je lui fais rencontrer un groupe exubérant de très jeunes gens, c'est-à-dire d'une *humanité au seuil* de la vie, qui gentiment, en se moquant un peu mais avec candeur, lui exprime sa gratitude en lui chantant une chanson. C'est de cette idée que, finalement, est né tout le film.

En ce qui concerne ma collaboration avec Giulietta, je peux dire que Giulietta n'est pas seulement l'interprète de mes films mais qu'elle en a été également l'inspiratrice ; je n'entends pas par là que l'aide qu'elle m'apporte soit semblable à celle de Pinelli, de Flaiani, de Rondi, je veux dire l'inspiratrice dans un sens beaucoup plus profond, à la manière d'une muse. C'est-à-dire que la vie avec Giulietta — ce que j'en pense, l'idée que je me suis fait d'elle, de ce que peut être son humanité, de ce que peut être son sens dans ma vie — m'a inspiré *La Strada* et *Le Notti di Cabiria.*

Ma prédilection pour Rota comme musicien vient du fait qu'il me paraît lui-même assez voisin de mes thèmes et de mes histoires et que nous travaillons ensemble (je ne parle pas des résultats, mais de la façon dont se fait notre travail) de manière très heureuse. Ce n'est pas moi qui lui suggère les thèmes musicaux, puisque je ne suis pas musicien. Cependant, comme j'ai des idées assez claires du film que je suis en train de faire, dans tous ses détails, le travail avec Rota se fait exactement comme pour l'élaboration du scénario. Je me tiens près du piano où Nino s'est installé et je lui dis exactement ce que je veux. Naturellement, je ne lui dicte pas les thèmes, je peux seulement le guider et lui dire exactement ce que je désire. Parmi tous les musiciens de cinéma c'est lui qui, à mon avis, est le plus humble, car il fait une musique qui, d'après moi, est extrêmement fonctionnelle. Il n'a pas la présomption du musicien qui veut faire entendre sa propre musique. Il sait que la musique d'un film est un élément marginal, secondaire, qui ne peut tenir la première place qu'en de rares moments et qui en général, doit se contenter de soutenir le reste.

Le petit malade de La Strada

De la méthode de travail, la discussion aboutit à l'œuvre. Quel est, parmi ses films, celui que Fellini préfère ?

Je n'arrive pas à être objectif devant mes films pour une raison bien simple : je ne me considère pas comme un metteur en scène professionnel, c'est-à-dire dont les films soient seulement l'expression d'un homme qui exerce un métier. Je crois être un conteur d'histoires. Je fais des films, parce que j'aime bien raconter des mensonges, inventer des histoires et raconter les choses que j'ai vues et les personnes que j'ai rencontrées. J'aime surtout me raconter moi-même. Donc, en définitive, je fais des films en racontant des éléments de ma vie, avec une telle sincérité qu'elle atteint parfois l'indiscrétion et que mes confessions risquent de mettre mal à l'aise, car elles sont excessives et même peut-être importunes. Cette attitude qui est à l'origine de mes œuvres m'empêche de les juger avec objectivité, car c'est comme si vous me demandiez : « *Que préférez-vous, votre mariage, ou le service militaire ? Que préférez-vous, votre troisième au Lycée, ou votre première aventure amoureuse ?* » Je ne saurais le dire, parce que je préfère tout, parce que, comme il s'agit là uniquement d'épisodes de ma vie, ils me paraissent tous mériter le plus grand respect, c'est-à-dire que je suis pris par une forme de respect paralysant pour tout ce qui me concerne, et par conséquent pour mes films. Tout ceci pourra vous paraître un peu excessif, mais je vous avoue que je suis sincère. Toutefois, d'un point de vue sentimental, je peux dire que le film auquel je suis le plus attaché est *La Strada*. Avant tout, parce que je crois qu'il est



Fellini en discussion avec Anthony Quinn, le fameux Zampano de *La Strada.*

mon film le plus représentatif, le plus autobiographique et également pour des motifs personnels et de nature sentimentale, parce que c'est le film que j'ai eu le plus de peine à réaliser et celui qui m'a donné le plus de difficultés au moment de trouver un producteur. Parmi les personnages c'est naturellement Gelsomina que je préfère.

Toujours dans le même ordre d'idées, je voudrais répondre maintenant à la question : d'où vient l'idée, dans *La Strada*, du petit garçon malade découvert par hasard par Gelsomina ? C'est un souvenir d'enfance tel quel. Quand j'habitais à Gambettola (j'ai passé une grande partie de mon enfance à la campagne) un petit village à côté de Rimini, chez ma grand-mère, je m'aventurai un jour en compagnie de petits paysans, dans une ferme située de l'autre côté de la colline, une ferme qui autrefois avait été un couvent. Ayant pénétré dans cette extraordinaire bâtisse, pleine d'endroits mystérieux, de couloirs, de souterrains, nous découvrîmes dans un grenier, entre les pommes étalées pour mûrir et les sacs de maïs, une sorte de couche qui n'était même pas un lit, un grabat sur lequel se trouvait un enfant idiot que les paysans, avec cet instinct de défense qu'ils ont vis-à-vis de ceux qui ne travaillent pas, et par conséquent envers les créatures qui naissent anormales, avaient presque éliminé, espérant peut-être qu'il mourrait d'inanition. C'est une chose qui me frappa, elle me fit une impression énorme et je l'ai mise dans *La Strada*. Quelle importance cet épisode a-t-il dans l'ensemble du récit ? Je l'y ai mis probablement pour donner à Gelsomina la conscience exacte de sa solitude ; à la ferme il y a une fête, et Gelsomina, qui finalement est une créature qui aime à se trouver en compagnie des gens et qui veut prendre part aux chants et à la gaîté générale, est entraînée par cette nuée d'enfants qui la mènent à grands cris voir le malade. Cette apparition d'une créature si isolée, en proie au délire, — par conséquent située dans une dimension extrêmement mystérieuse — il me semble que, étant unie au gros plan de Gelsomina qui vient tout de suite après et dans lequel elle le regarde avec curiosité, elle puisse souligner avec une assez grande force de suggestion, la solitude de Gelsomina.

Vous me demandez pour quelle raison, selon moi, *Lo Sceicco Bianco* et *Il Bidone* n'ont pas obtenu un grand succès auprès du public. *Lo Sceicco Bianco,* mises à part des raisons d'ordre pratique telles que la faillite de la maison de distribution juste avant qu'elle ne distribue le film et aussi le fait que le générique n'offrait aucune vedette susceptible d'attirer le public) étant un film contre les ciné-romans (et je ne parle pas des ciné-romans comme expression particulière du journalisme, mais bien comme expression d'une attitude, d'une coutume), a probablement déconcerté une certaine partie du public qui va justement au cinéma pour y trouver l'image d'une réalité conventionnelle et de nature sentimentale. *Lo Sceicco Bianco,* parce qu'il réagissait contre cette représentation de la réalité (que justement le public désirait voir), a eu à cause de cela un sort malheureux. En ce qui concerne *Il Bidone,* je n'ai pas encore compris pourquoi ce film n'a pas été un succès commercial. En y repensant, je crois que son insuccès a été dû à ceci : le public, attiré par le titre, pensait aller voir une histoire pleine d'humour qui leur montrerait quelques joyeux farceurs bien sympathiques, et non pas des malfaiteurs endurcis comme j'ai tenté de les représenter. De là est venu, je pense, que les gens ont été déconcertés et déçus. De plus, il y avait le ton du film qui, je crois, ne faisait pas beaucoup de concessions aux conventions attachées au récit de la vie d'un mauvais homme de la part duquel on attend, qui sait pourquoi, la rédemption.

Les aventures de Moraldo à la ville.

Pour terminer, on demanda à Fellini quels ont été en général ses rapports avec les producteurs, et quels sont ses projets.

Jusqu'à présent, je peux dire que je n'ai jamais été empêché de faire librement ce que je voulais faire. J'ai toujours réussi, en tolérant parfois certaines choses, peut-être, mais en ne renonçant jamais à rien, pas même à un seul plan, à faire ce que je voulais.

Il est vrai que le producteur tente toujours de justifier sa présence au moins par des suggestions, mais pour nous, il s'agit d'être convaincu de ce que l'on veut faire, de rester le plus possible fidèle à soi-même et de bien savoir une chose : du metteur en scène ou du producteur, c'est toujours le metteur en scène qui a raison. Si l'on est bien convaincu de ceci (sans marques extérieures inutiles) si, en toute objectivité, on sait avoir certaines qualités et un monde à exprimer, on doit avoir la ferme conviction que, de toute l'équipe de tournage on est le plus fort, que ce que l'on a en tête doit être réalisé jusqu'au bout et que, une fois le tournage commencé, on ne doit écouter les conseils de personne, parce que, à ce moment-là, le conseil le mieux intentionné se trouve finalement être importun et mauvais.

Lesquels, parmi mes personnages pourraient-ils se prêter à des développements ultérieurs ? Je m'attache facilement aux personnages de mes films, et après avoir terminé un film je me mets à imaginer d'autres histoires. Mais le personnage qui pouvait le plus se prêter à un développement ultérieur est Moraldo. J'avais pensé à ce personnage pour un film qui se serait intitulé justement *Moraldo in città* et qui aurait été une suite des *Vitelloni*. Il s'agissait des aventures de Moraldo à Rome et c'étaient les aventures d'un jeune homme à la recherche de lui-même, d'un jeune homme sans foi, sans idéal, sans préjugés, absolument libre tel un petit animal qui pour la première fois s'aventure dans un bois à la recherche d'un sens de la vie. Et puis je n'ai pas tourné le film et je crois que je ne le tournerai pas, parce que ce sens de la vie je ne l'ai pas encore trouvé moi-même et j'ignore donc quelle peut être la conclusion de l'histoire de Moraldo. Le jour où j'aurai l'impression d'avoir trouvé une conclusion en ce qui me concerne, et en quelque manière une conclusion que je puisse suggérer aux autres, alors probablement, je tournerai *Moraldo in Citta.*

Federico FELLINI.

(Traduit de l'italien par Laura Dumoulin.)



Fellini donne une indication de jeu à Franca Marzi, la plantureuse voisine de Cabiria

CANNES 1958

PALMARÈS

PALME D'OR : *Quand passent les cigognes,* de Michail Kalatozov, pour l'ensemble de ses qualités artistiques et humaines. Le Jury tient à souligner l'apport exceptionnel de l'interprétation de Tatiana Samoïlova.

PRIX SPECIAL DU JURY : *Mon Oncle,* de Jacques Tati, pour l'originalité et la puissance comique de son œuvre.

PRIX D'INTERPRETATION MASCULINE : Paul Newman, dans *Les Feux de l'été,* de Martin Ritt

PRIX COLLECTIF D'INTERPRETATION FEMININE : Eva Dahlbeck, Ingrid Thulin, Bibi Andersson et Barbro Hiort af Ornas, dans *Au seuil de la vie,* d'Ingmar Bergman.

PRIX DE LA MISE EN SCENE : Ingmar Bergman pour son film *Au seuil de la vie.*

PRIX DU MEILLEUR SCENARIO ORIGINAL : aux auteurs de *Jeunes Maris,* de Mauro Bolognini.

PRIX EX AEQUO DU JURY : *Goha,* de Jacques Baratier, pour son originalité poétique et la qualité exceptionnelle du commentaire et des dialogues de Georges Schéhadé.

Visages de bronze, de Bernard Taisant, pour la probité et l'authenticité de sa réalisation et pour la simple beauté de ses images.

PRIX DE LA COMMISSION SUPÉRIEURE TECHNIQUE : *L'Arc et la flûte,* d'Arne Sucksdorff, *Quand passent les cigognes, Mon Oncle.*

COURTS METRAGES

PALME D'OR : Ex aequo : *La Seine a rencontré Paris,* de Joris Ivens.

La Joconde, de Henri Gruel.

PRIX SPECIAL : *Aux sources de la vie,* de Fritz Heydenrich.

Comment l'homme est monté au ciel, de Jiri Brdecka.

J'ai vu trop de Festivals pour juger celui-ci avec une passion que rien du reste ne justifierait. S'il est vrai qu'il fut décevant, c'est malgré sa perfection, et cet échec relatif est doublement exemplaire. Des semaines à l'avance, la direction du Festival avait tenu conférence de presse pour avertir les journalistes qu'il ne devaient plus se faire d'illusions. La faveur qui leur avait été faite jusqu'ici de leur réserver quelques rangées de fauteuils d'orchestre, ne pouvait être considérée comme un droit. Le Palais du Festival n'étant pas extensible et les demandes de places de la profession se multipliant d'année en année il fallait raréfier la critique.



Tatiana Samoïlova dans *Quand passent les cigognes* de Michail Kalatozov

Aussi bien toute une presse corporative, nullement démentie par les personnalités responsables, s'employa-t-elle à développer un singulier sophisme. Le Festival de Cannes était financé par les exploitants, donc il leur appartenait en priorité. Cette thèse était si bien admise au Comité d'Administration du Festival qu'elle servit à justifier le huis-clos du « Grand Prix d'Eurovision », toléré par les exploitants à la seule condition que les films de Télévision fussent retransmis dans le plus grand secret et interdits au public et à la presse. L'inutilité de cette mesure devait naturellement apparaître à l'usage. On ne conjugue pas impunément la stupidité de Gribouille à la sottise de l'autruche. Mais je ne veux retenir pour l'instant que sa signification politique : l'exploitation serait en quelque sorte l'autorité de tutelle du Festival de Cannes. Et pourquoi ? Parce que la plus grosse partie du financement du Festival provient du Fonds d'Aide, lequel est naturellement alimenté par les caisses des cinémas. Singulière logique qui confond la trésorerie du percepteur avec l'argent du contribuable. Il n'y a qu'un mécène et c'est le public ! Le Festival de Cannes n'est donc fait ni par ni pour les exploitants, il est fait par et pour le public. Je sais bien que cela ne veut rien dire et que nous nageons en pleine abstraction. Quand le directeur de salle dit « mon public » il ne sait pas plus de quoi il parle que le journaliste qui s'aventurerait à dire « mes lecteurs » ? Du moins pourrai-je faire remarquer qu'en droit le représentant théorique dudit public, son truchement, son porte-parole, sa bouche d'or, c'est le critique, non l'exploitant. Si la théorie ne répond pas à la réalité, du moins se rapproche-t-elle davantage de l'idéal que l'hypothèse qui supposerait une exploitation assez intelligente, non seulement pour connaître les goûts du public, mais encore pour les diriger et les améliorer au mieux du progrès de l'art cinématographique.

Mais trêve de plaisanterie, j'éprouve à peine plus de goût à plaider pour ma corporation qu'à attaquer celle des directeurs de salle. Je connais d'ailleurs d'excellents exploitants et de bien mauvais critiques. L'essentiel est de défendre et d'illustrer le cinéma. C'est le rôle des Festivals. Il m'est arrivé naguère dans cette revue de justifier leur aspect mondain et publicitaire par un argument théologique. Il ne suffit pas d'honorer le cinéma, il faut encore le glorifier. Toute cette liturgie du scandale, cette réquisition des vedettes, ces célébrations spectaculaires entretiennent

et confirment le catholicisme du cinéma. Chaque entrée du Palais, le soir, a le rituel d'une procession. Bon, je l'admets, et je veux bien même me déguiser en enfant de chœur pour avoir le droit de me glisser dans la cohorte. Mais tout ce cérémonial n'a de sens que si le dieu du cinéma est présent. Et c'est justement ce que nous avons bien vu cette année, quand sa grâce nous a manqué. Du point de vue de l'organisation et des mondanités, ce XI[e] Festival de Cannes aura été le plus réussi que nous ayons connu depuis des années. En dépit des craintes de la direction et pour des raisons difficiles à prévoir, la fréquentation des séances s'est révélée en parfaite harmonie avec les dimensions de la salle. Tant et si bien que les journalistes retrouvèrent de *facto* leurs anciens privilèges. Pas de scandales diplomatiques, du moins du fait du Festival. Un va-et-vient de vedettes très honorable et qui assura chaque soir la garniture du balcon. Enfin un nombre de films « raisonnable » qui permit à chacun de courir sa chance dans les meilleures conditions psychologiques. En bref, je crois que ce Festival échappait à presque toutes les critiques formulées au cours des années précédentes. Même le jury jugea bien : son palmarès fut le premier que personne ne siffla depuis au moins cinq à six ans.

Si donc, ce Festival fut tout de même l'un des plus décevants depuis 1950, c'est qu'il lui manquait quelque chose : le cinéma. On s'est beaucoup plaint de l'excès du nombre de films présentés dans les Festivals et c'est contre cette abondance que Venise a réagi en modifiant son règlement. Et il est sûr que la projection d'une quarantaine de films en une quinzaine de jours condamne le jury et la critique aux travaux forcés. Pourtant l'expérience semble décidément prouver que le nombre fait quelque chose à l'affaire : 1956 et 1957, années pléthoriques aux programmes surchargés, laissèrent aussi un bilan particulièrement riche. J'admets, bien sûr, le jeu des circonstances et des coïncidences. Le Festival de Bruxelles a provoqué un écrémage supplémentaire de la production 1957-1958. Il était naturel que le programme de Cannes s'en ressentît. Il n'est pas fatal non plus que toutes les années soient aussi bonnes. Le film de Satyajit Ray présenté cette fois-ci n'était qu'un médiocre film indien, sans rapport apparent avec *Pather Panchali* ou *Aparajito* ; *Fin de crédit* nous a révélé un Cacoyannis encore talentueux, mais beaucoup moins passionnant que celui de la *La Fille en Noir* et de *Stella*. M. Favre Le Bret ne peut pas inventer les bons films qui n'existent pas. Toutefois il pourrait essayer d'avoir les meilleurs. Je pense bien qu'il s'y efforce, mais peut-être pas avec toute l'autorité et la ténacité nécessaires. Pour l'autorité, parce que la direction du Festival n'est conseillée par aucun aéropage officiel ou officieux dont l'information et la compétence critique garantissent la meilleure prospection possible. C'est le Comité d'administration du Festival qui remplit, dans une certaine mesure, cet office auquel rien ne le désigne (sinon, pourquoi ne pas nommer ces administrateurs jurés à vie ?) Pour la ténacité, parce que les convenances diplomatiques et les atouts mondains priment trop souvent les stricts intérêts de l'art. Entre un film et une vedette, on aimerait être sûr que l'on ne préfère pas la vedette. C'est cette année, par exemple, la seule explication à la présence de l'impossible *Désir sous les ormes*, mais il garantissait Sophia Loren. Le retrait par les Polonais du *Huitième jour de la semaine*, d'Alexandre Ford, était-il tolérable et n'aurait-on pu amener Varsovie à envoyer un autre film, *Heroïca*, par exemple ? Je sais bien que je parle peut-être légèrement des choses que je ne connais pas. Mais justement cette ignorance me gêne et l'impression qu'elle me laisse de n'être pas sûr de me trouver en présence du meilleur programme de Festival possible ou, au moins, du moins mauvais. Dieu sait que les deux premières expériences de Venise nouvelle formule n'ont pas été brillantes, mais les conditions de la sélection vénitienne ne prêtent le flanc à aucun reproche : elle est faite par des commissaires compétents, choisis pour cette fonction. S'ils n'ont pu faire mieux, c'est que vraisemblablement il n'y avait guère mieux à faire. Ce que je demande seulement, c'est que Cannes se batte avec autant d'imagination et de patience pour avoir les meilleurs films que pour les plus célèbres vedettes.

D'autres détails me laissent sur ce point incertain, notamment la façon dont sont traités les films en compétition. Ceux-ci devraient être systématiquement reprojetés à quelques jours de leur programmation officielle, d'abord pour permettre aux journalistes invités pour la deuxième semaine de voir les films présentés en leur absence, et aux scrupuleux de vérifier leur première impression. Cette année, par exemple, *Quand passent les cigognes*, programmé le deuxième jour du Festival, n'a pu avoir d'autre projection, sinon pour l'usage assez scandaleusement privé de Picasso lequel mobilisa pour lui seul toute une salle. Certains films repassent néanmoins, mais visiblement à l'initiative des producteurs ou distributeurs les plus tenaces ou les plus débrouillards, non à celle de la presse et de son information. Je suppose que cette pratique se heurte à une difficulté matérielle : le Palais ne dispose que d'une salle de travail supplémentaire, au lieu des trois ou quatre du Lido. Il est vrai que ce n'est pas la seule absurdité de ce Palais, fort mal conçu à d'autres points de vue. Mais ne pouvait-on, en attendant mieux, louer une salle de la ville qui deviendrait pendant quinze jours une annexe de Palais ? Je ne méconnais pas toutes les complications que de telles dispositions représentent, mais je demeure convaincu qu'elles

ne sont pas insurmontables et qu'on les résoudrait, si l'on y appliquait l'ingéniosité sollicitée par les difficultés mondaines qui sont le pain quotidien du secrétariat général.

Mais le succès du Festival 1958 ne s'est pas joué au Palais. Les autres années, l'intérêt du rassemblement cannois s'était également manifesté au hasard des projections privées, dans les salles commerciales de la ville. Charles Bitsch vous en parle d'autre part. Elles auraient pu pallier heureusement les vides de la programmation officielle. Ce ne fut malheureusement pas le cas, à l'exception glorieuse du *Beau Serge*. Pourquoi ? Parce que cette foire aux films officieuse n'est plus qu'une foire et qu'elle a totalement perdu son caractère d'exposition. On y voit programmer trois ou quatre fois, au cours du Festival, des films commerciaux de trente-sixième ordre et pour le seul usage des acheteurs étrangers. Il ne s'agit pas de critiquer cette activité commerciale marginale de la manifestation cannoise, mais seulement de lui conserver ce qui y subsistait d'information artistique désintéressée. Là encore, il me semble que la direction du Festival pouvait agir officieusement pour convaincre les délégations étrangères de l'intérêt moral, sinon commercial, d'apporter quelques films dans leur valise. J'en prendrai cette année deux exemples significatifs. L'Allemagne de l'Ouest a présenté officiellement une opérette plaisante, mais de portée très limitée, *L'Auberge de Speissart*. J'ignore pourquoi, à défaut du film de Staudte sur la légion étrangère, évidemment inopportun, nous n'avons pas eu droit à *Jonas*. Peut-être pour une bonne raison réglementaire, mais rien n'empêchait de voir le film en projection privée. Le cas de la Pologne est encore plus net. Si *Heroïca* ne pouvait décidément être substitué au film de Ford, il pouvait même sans sous-titres être présenté à la presse. Mais de telles initiatives ne sont plus prises, si la vente du film n'est pas en cause. C'est contre quoi il faut réagir. En présentant *Heroïca* la délégation polonaise se fût évité le ridicule d'une présence à vide. Un peu astucieuse, la délégation d'Allemagne Fédérale, en présentant le *Huitième jour*, produit en co-production, aurait damé le pion à la Pologne. Ce Festival officieux indépendant des sujétions diplomatiques et des lourdeurs administratives pourrait souvent corriger et compléter le Festival officiel. C'est parce qu'il a fait défaut cette année que notre déception fut sans remède.

Tout n'est pas la faute, bien sûr, du gouvernement et ce serait d'abord aux délégations cinématographiques étrangères de mieux comprendre leur propre intérêt. Il demeure, je pense, que cela est aussi une question de climat et qu'il dépend de la direction cannoise de le modifier. Il faut que l'on sente au Festival, et que l'on comprenne à l'étranger, que ce qui importe en premier lieu, ce sont les films. Que le Festival est d'abord fait pour eux, qu'ils y sont sollicités et honorés. C'est ce qui nous a manqué cette année et la preuve a été faite que dix vedettes ne remplacent pas un bon film de plus.

André BAZIN.

QUAND PASSENT LES CIGOGNES

Comment deviner que Michaïl Kalatozov était capable de réaliser un film aussi beau. Bien sûr, cette déchirante histoire de deux jeunes amoureux séparés par la guerre n'a pas été racontée sans quelques schématisations édifiantes. Le scénario fait de Boris, le jeune homme qui monopolise toutes les vertus civiles et humaines, un technicien modèle, tandis qu'il réserve à un apprenti pianiste tous les attributs de la veulerie et de l'indélicatesse. Mais le film, n'étant pas un ouvrage de mobilisation directe, laisse apercevoir quelques combinards bénins qui utilisent au mieux les facilités de l'arrière. Ces détails révélateurs seraient évidemment impensables dans un de ces cantiques patriotiques dont les Russes n'ont malheureusement pas le secret. Mais pourquoi chicaner ? On ne peut pas trop attendre d'un Etat maître à penser.

Reste à ne pas perdre la grâce de quelques entractes biologiques autorisés et notamment à mettre convenablement en images l'admirable féerie des tendresses naissantes. Nous avons assez vu d'amoureux de cinéma se poursuivre sur l'écran en riant fort et faux pour être suffisamment stupéfiés par l'intime justesse des galopades de nos deux héros qui, le soir venu, ne peuvent plus se quitter. Que les yeux de Tatiana Samoïlova, l'interprète principale du film, s'ouvrent ou se ferment, cela suffit à motiver un plan. On ne sait si l'on doit la vérité des mouvements infimes, des notations indescriptibles à l'interprète ou au réalisateur.

Il est en tout cas certain que cette jeune comédienne fait de son personnage quelque chose à laquelle les vénustés triées sur le volet et les biographies de kermesse de nos actrices n'aboutissent pas. La spontanéité des élèves de l'Actors'Studio est encore le produit d'une culture raffinée du jeu spectaculaire à côté des élans naturels de la jeune Véronika du film. Tatiana fonde sans doute son interprétation sur une conception du travail et de la vie personnelle de l'acteur très diffé-

rentes de celles qui animent nos « bêtes de cinéma ». Dans ces conditions la direction des interprètes peut alors devenir plus qu'une simple mise en lumière d'une personnalité convenable : une réelle capture d'être.

De plus, *Quand passent les Cigognes* nous répète, une fois encore, ce que les meilleurs réalisateurs russes nous rappellent accidentellement mais obstinément : la valeur toujours actuelle de certaines formes visuelles abandonnées à la mort du cinéma muet. On attribue volontiers aux progrès inévitables de l'expression cinématographique ces disparitions dues à une regrettable et radicale division des compétences créatrices exigée par les nouvelles complications techniques du cinéma sonore. Et ces obsèques se font sans plus de regret ni de tentatives d'adaptation, comme s'il s'agissait de formules périmées.

Les images du film de Kalatozov sont actives contrairement à la plupart de celles des autres films vus au Festival. Une véritable complicité a uni le réalisateur et son opérateur Ouroussevsky, ajoutant aux images ce que l'ampleur du décor, ce que les mouvements de la foule, ce que le dynamisme de la caméra n'auraient pu produire seuls. Parfois, il faut supporter une ou deux surimpressions « artistiques » de trop ou un montage qui fait penser à ce que *La Roue* a de ridicule. Mais cela nous vaut, le plus souvent, des fastes visuels auxquels nous n'étions plus habitués, nous autres, pauvres contemporains du plan séquence. Pourquoi se priverait-on, après Dovjenko ou Donskoi des enchaînements lyriques d'images, comme dans cette scène où Boris mourant imagine ce qu'aurait pu être son mariage. A-t-on souvent l'occasion de voir, comme dans la séquence du bombardement, un événement matériel, par simple répétition rythmique des éclairs visuels et sonores devenir pur orage mental. Il serait dommage que Poudovkine seul ait poussé le flou visuel dans le relevé des mouvements rapides jusqu'aux limites d'une stroboscopie expressive. Rares sont les réalisateurs qui, ne manquant ni de grues ni d'ascenseurs sur mesure pour réaliser leur film, pensent aux avantages de la caméra au poing et qui, avec un travelling à la main, tirent d'une ample figuration des images comparables à celle de la foule dans l'admirable séquence finale. Face à un cinéma impotent et non moins calculé, le retour de Kalatozov et Ouroussevsky à ces vieux sans-gêne fructueux méritait la Palme d'Or. — A. M.



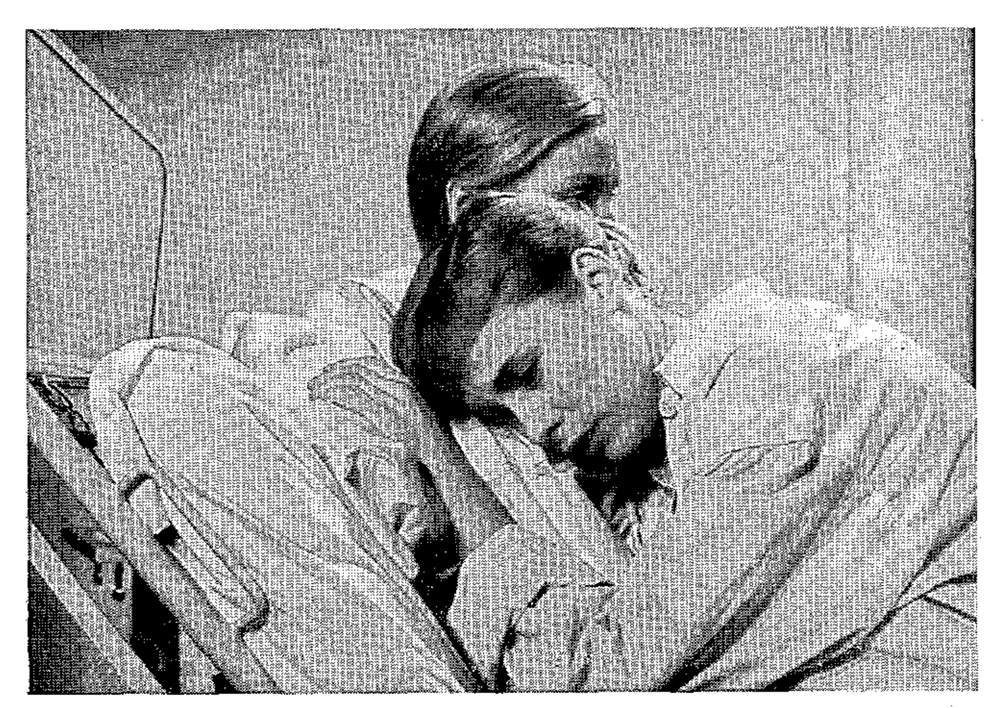
Tatiana Samoïlova dans *Quand passent les cigognes* de Michail Kalatozov.

AU SEUIL DE LA VIE

Ayant achevé les prises de vues des *Fraises Sauvages* dans les studios de la « Svensk filmindustrie », Ingmar Bergman entra en pourparlers avec la société « Nordisk Tonefilm » qui avait acquis les droits d'adaptation cinématographique d'une nouvelle d'Ulla Isaksson dont l'action se déroulait dans une clinique d'accouchement. Bergman, qui avait montré brièvement le comportement de femmes enceintes dans plusieurs de ses films, s'enthousiasma à l'idée d'analyser en détail les réactions de trois femmes, de caractère et de milieu social différent, dans les minutes mêmes où elles s'apprêtent à enfanter.

Le récit de Ulla Isaksson était centré sur les réactions de Cécilia (dans le film Ingrid Thulin) en proie à une dépression nerveuse lorsqu'elle croit deviner que son mari ne l'aime pas, et de Christina, parfaitement heureuse en ménage, mais qui accouche d'un enfant mort-né.

Pendant plusieurs semaines, Bergman étudia sur place l'atmosphère d'une maternité. Par souci d'équilibre — et aussi, naturellement,



Ingrid Thulin et Bibi Andersson dans *Au seuil de la vie* d'Ingmar Bergman.

pour utiliser le talent de Bibi Andersson qui depuis deux ans et après Harriet Andersson partage son intimité — Bergman inventa de toute pièce un troisième personnage, celui de Hjordis, petite midinette au comportement instinctif. Tirant toute la leçon du désespoir de ses deux compagnes de chambre, Hjordis, qui d'abord n'envisageait d'autre solution à sa grossesse involontaire que l'avortement, prendra conscience de sa chance et décidera avec une fierté radieuse d'assumer sa condition de fille-mère.

Bergman rédige son script très rapidement et d'une seule traite. Au tournage il ne modifie jamais le dialogue, mais bouleverse volontiers le découpage technique. Après s'être approché le plus près possible de l'amour dans les films de sa première période, le plus près possible de la mort dans *Le Septième Sceau*, Bergman capte la vie à sa source en se penchant ici sur le mystère de l'enfantement.

Malheureusement il n'a pu obtenir de ses médecins l'autorisation d'accompagner ses interprètes à Cannes. Surmené par l'écriture et la mise en scène de dix-neuf films en treize ans, la rédaction de deux scénarios pour Sjöberg, deux scénarios encore pour Gustav Molander, plusieurs mises en scène théâtrales à la scène et à la T.V., Bergman est plongé dans un sommeil artificiel depuis trois semaines.

Dans quelques mois, il entreprendra la réalisation d'une comédie fin de siècle — dans le style *Sourires d'une nuit d'été* — qui existe déjà en ébauche, dans ses projets.

Grâce à la rétrospective organisée par la *Cinémathèque Française* nous pourrons consacrer dans le prochain numéro des CAHIERS une longue étude à l'œuvre d'Ingmar Bergman dont *Au Seuil de la vie* marquera l'une des plus prestigieuses étapes, non seulement par l'émouvante simplicité du propos, mais encore par la maîtrise qu'y manifeste un cinéaste que nous admirons chaque fois davantage. — J. B.

GOHA LE SIMPLE

La difficulté, lorsqu'il faut parler de *Goha*, c'est de s'entendre ! De quel film s'agit-il, de *Goha le Simple* ou de *Goha* tout court, de la version parlant arabe, français ou mixte ? Du premier bout à bout ou du troisième montage ?

Qu'importe, après tout ! Il y a aux CAHIERS

autant de farouches détracteurs de *Goha* que d'acharnés supporters, les uns et les autres parlant, malgré tout, du même film.

Commercialement l'entreprise est absurde et, de ce seul point de vue, c'était le film à ne pas faire ! Dépenser plus de cent vingt millions pour raconter en couleurs et sans vedette une légende tunisienne poétique douce-amère, voilà bien de la folie. Mais nous n'avons pas, aux CAHIERS, à juger cette folie-là ; nous devons même la défendre, quand elle s'appelle *Lola Montès, Senso* ou *Le Chant du Styrène*. Il n'en demeure pas moins que le plus sage des savetiers-financiers, Robert Aldrich, le grand Bob lui-même, décréterait nettement que *Goha* devait être tourné pour trente millions de francs en couleurs ou pour douze en noir et blanc, afin de constituer une affaire saine et rentable !

Esthétiquement, *Goha* représente à peu près ce que Becker voulait faire d'*Ali Baba* avant de se laisser broyer dans l'engrenage cyclopéen : une tendre mélodie, paresseuse et ensoleillée. Le point fort du film, c'est un certain ton qui lui a valu d'ailleurs une juste récompense car effectivement il y a plus de poésie dans *Goha* que dans les autres films montrés au festival.

On ne peut aimer Goha en bloc, tant il y entre d'éléments douteux, à commencer par la mise en scène qui manque tout à la fois de simplicité, d'invention et de rigueur. Incapable de bâtir une mise en scène classique, Baratier aurait eu intérêt à l'*inventer* au fur et à mesure, à l'improviser complètement, même si son *montage s'annonçait dementiel. De toutes ma*nières, démentiel il l'est, mais chichement, par manque de matériel, par trous de scénario et trous de découpage.

Sans doute faut-il défendre *Goha*, mais non contre le public qui le boude ou le boudera, car une histoire si personnelle, racontée dans un *style si neuf à l'écran (celui de Shéhadé*, auteur de l'adaptation et des dialogues) devait se transmettre plus directement, plus simplement, pour que le contact s'établisse.

Il y a donc beaucoup de fantaisie de la part de Shéhadé et pas mal de bâclage du côté Baratier, c'est-à-dire une fantaisie seconde qui nuit presque à la première. Toutefois, Baratier aura mis tellement d'acharnement à « monter l'affaire », tant de désintéressement et de passion aussi, qu'il était bien l'homme de ce film, le Père de *Goha*, sinon son frère.

Le mois dernier, répondant à notre invitation, Jacques Baratier nous apporte un texte concernant son film. Spirituel, gai, désinvolte, très agréable à lire. Deux semaines plus tard, rentrant de Cannes, je m'apprête à relire son texte, cette fois imprimé ; morne, triste, précautionneux, officiel. Je m'informe et apprends que Jacques Baratier, au dernier moment, est revenu aux CAHIERS remplacer le premier texte par celui que vous avez lu. Tout Baratier est là-dedans : c'est un homme à qui il faudrait arracher la pellicule des mains sitôt impressionnée, sans quoi, enfermé dans une salle de montage, il est capable de faire un malheur !

D'avoir écrit sur Baratier me donne envie de revoir son film ; espérons qu'il sortira bientôt. — F. T.

VISAGES DE BRONZE

Le documentaire spectaculaire de long métrage a été illustré par deux films d'esprit assez différent, mais qui présentaient des caractères communs, si on les compare aux plus célèbres réalisations de ces dernières années et notamment aux *Continent Perdu* et autres *Empire du Soleil*.

Il faut féliciter le jury d'avoir récompensé *Visages de Bronze*, plutôt que *L'Arc et la flûte*, bien que ce film ait exigé beaucoup plus de travail et qu'il témoigne d'un métier cinématographique très supérieur. Mais c'est une entreprise plus sympathique et qu'il valait mieux encourager que celle de Sucksdorf. Produit par un tout jeune (quoique barbu) producteur suisse et réalisé par un non moins jeune technicien français, Bernard Taisant, *Visages de Bronze* ne fait en somme pas autre chose que de reprendre le propos de *L'Empire du Soleil*, moins la malhonnêteté. Moins aussi il est vrai le talent plastique, l'éclat spectaculaire d'Enrico Gras. Ce n'est donc pas un film génial, mais il a le mérite de bien rendre sensible par comparaison l'ignominie de l'autre. Il prouve que l'Italien aurait pu faire aussi beau sans trahir la réalité. Mieux, qu'il a négligé par cynisme et rouerie l'une des plus sûres preuves de cette *réalité*, je veux dire sa vérité. — A. B.

L'ARC ET LA FLUTE

L'Arc et la Flûte d'Arne Sucksdorf est un documentaire partiellement reconstitué ou du moins organisé sur la vie d'une tribu indienne, les Maurias, dont l'un des problèmes quotidiens est de se défendre (avec pour seules armes la flèche, la lance ou le piège) contre les tigres et les léopards qui pullulent dans la jungle environnante. Le film est en couleur et en CinémaScope. Il appelle à mon avis tout à la fois de sévères réserves et la reconnaissance de quelques qualités importantes ? Des réserves puisque Sucksdorf a soumis son entreprise à des critères spectaculaires et plastiques,



Omar Chérif dans *Goha* de Jacques Baratier.

beauté des cadrages et de la couleur, qui apparentent *L'Arc et la Flûte* au *Continent Perdu*, et dans le documentaire il faut savoir ce qui prime : la réalité ou la beauté. Ce ne peut être que la réalité : sans doute s'agit-il de rendre sa beauté, mais seulement par la recherche du réel. Si l'on vise a priori à la beauté, on lui subordonne finalement la réalité et l'on obtient *L'Empire du Soleil*.

Mais il est juste à partir de cette critique de base de faire des hiérarchies. Sucksdorf, à la différence d'Enrico Gras, ne pêche que par omission. On peut certes reprocher à mon reportage de laisser dans l'ombre par ignorance, pusillanimité ou prudence, des facteurs essentiels de l'histoire et de la sociologie des Mourias. Il serait par exemple indispensable de savoir pourquoi la vie de cette tribu a pu conserver un caractère aussi primitif, comme en marge de l'évolution de l'Inde, ou encore pourquoi ces hommes continuent à se défendre contre les fauves avec des armes préhistoriques, alors que le fusil permettait à la petite Mme Sucksdorf de détruire les tigres par douzaines. D'un autre point de vue, il se trouve que LES TEMPS MODERNES nous ont révélé naguère (janvier 1956), dans un célèbre article d'ethnologie sociologique, les étranges coutumes sexuelles des Mourias dans leurs maisons communes appelées « ghotuls ». De cet aspect des choses, Sucksdorf ne nous dit rien, tout au plus le spectateur informé peut-il deviner quelques traces quasi symboliques dans les charmantes séances de massage amical qui paraissent occuper les longues soirées d'hiver. Mais enfin si Sucksdorf évite ou néglige de traiter complètement son sujet — au bénéfice de la plastique et de l'anecdote — il semble qu'il ne mente pas positivement. Son film est incomplet ; il n'est pas impudemment faux comme *Continent Perdu*. Et je ne lui ferai même pas grief des trucages relatifs que la critique lui a reproché avec une sévérité que l'on aurait aimé voir se manifester plus tôt et en des circonstances autrement scandaleuses. Il est vrai que les chasses au tigre ou au léopard recourent à certains moments aux subterfuges du montage. J'ai trop souvent dénoncé et analysé ici les trucages du changement de plan en des domaines où cette facilité est inadmissible pour montrer de l'indulgence ; mais je justifierai, sur ce point de vue, totalement Sucksdorf, parce que son recours au « montage » n'est pas une supercherie ni une impuissance. Il se situe, non en deçà, mais au-delà du « découpage ». Le réalisateur suédois a suffisamment prouvé, notamment dans *La Grande Aventure*, qu'il était capable de saisir le comportement d'un animal en liberté surveillée par la caméra, à la fois dans sa continuité spatiale et dans sa continuité dramatique. Si le Tigre ici ne tue pas *vraiment* l'homme, c'est parce que nous n'en sommes plus à *L'Afrique vous parle* et au nègre réellement mangé par

le lion. Le problème en ces matières n'est pas nécessairement que l'événement représenté ait effectivement eu lieu devant la caméra. La reconstitution est parfaitement admissible à certaines conditions esthétiques, logiques et surtout morales qui sont ici parfaitement remplies. Reste que l'entreprise, comme je l'ai dit, pêche dans son principe même, et je ne pense pas que le documentaire doive s'orienter dans cette direction. — A. B.

L'EAU VIVE

Pour vous présenter cinq des jeunes nouveaux réalisateurs français, le mois dernier nous avons usé d'une précaution oratoire qui vous aura, j'espère, mis la puce à l'oreille. « *C'est à dessein que nous avons demandé à chaque réalisateur de nous présenter lui-même son film, pensant que nos lecteurs sauraient deviner l'homme à travers sa prose, le cinéaste à travers l'homme, le film à travers le cinéaste.* »

Le texte de François Villiers étant tout à la fois impersonnel et publicitaire, il était naturel que *L'Eau Vive* présente les mêmes caractéristiques. Il s'agit, en effet, non d'un film de fiction, mais d'une commande de l'Electricité de France — la subvention ne fait pas forcément le larron — mystérieusement imposée à Cannes en lieu et place du *Beau Serge* chabrolesque. Le film de commande est *dangereux*, car les auteurs chargés de bâtir une fiction autour de quelques impératifs croient avoir sauvé la situation, lorsqu'ils en arrivent au point de leur travail où lesdits impératifs sont suffisamment intégrés à la fiction postérieure pour qu'un esprit non prévenu ne se rende plus compte qu'il s'agissait bel et bien d'une commande.

Or, en réalité, cela ne suffit pas et il faudrait que *L'Eau Vive* s'imposât dans l'esprit du public comme un *vrai film* ce qui n'est pas le cas. Tout est dans la façon de poser la question. Le cinéaste subventionné ne doit pas dire à ses amis : « *Veuillez bien lire cette histoire que j'ai dû inventer pour illustrer les méfaits de l'alcoolisme* » car ils le féliciteront forcément, mais : « *J'avais un sujet, là, au fond de mon cœur, que j'avais besoin de jeter sur le papier ; qu'en pensez-vous ?* » S'ils lui disent : « *Mon vieux, ton truc ne tient pas debout, on dirait que tu aspires à te faire décorer du mérite agricole* », il n'a plus qu'à recommencer son pensum jusqu'à réussite complète.

Toutes ces réserves formulées — comme il serait facile d'accabler davantage François Villiers en parlant de sa non-direction d'acteurs, de son aptitude à mettre la caméra partout ailleurs qu'au bon endroit, de son mauvais goût et surtout, surtout, de sa platitude ! — il faut reconnaître les mérites du travail de Giono.

L'identification de Pascale Audret à la Durance était une idée facile, mais les prolongements que lui donne l'homme des « Grands Chemins » sont subtils et variés avec raffinement. Il y a, dans ce film, une tenue littéraire, *un ton juste, qui donnent une idée assez* exaltante de ce que pourrait apporter dans le cinéma français un homme comme Giono (dont on comprend parfaitement qu'il préfère la niaise fidélité de Villiers à la roublardise de Pagnol) collaborant avec un Roger Leenhardt, un Jacques Demy, ou encore un Baratier dont l'intelligence des formes et des paysages n'est jamais en défaut.

C'est peut-être pour remercier François Villiers d'avoir produit le petit film de montage concernant l'Algérie et qui fut, lui aussi, imposé aux directeurs de salles en complément des « Actualités », il y a quelques semaines, que *L'Eau Vive a été l'invité de la dernière heure.* François Villiers apparaît donc réellement comme « le cinéaste qui s'impose ».

L'Eau Vive ? Un livre qu'il faut lire. Ensuite, un film qu'il faut voir, mais tout de même, voilà bien du gâchis ! — F. T.

L'HOMME DE PAILLE

Malgré son nom Luisa della Noce est tout à fait sérieuse, bonne épouse, bonne mère. Son mari, Pietro Germi, va à la chasse, mais c'est *elle qui perd sa place ; bientôt il s'amourache* d'une jeune femme, fiancée à un soldat. Le film est le récit de cet adultère mélancolique. Franca Bettoja, la jeune femme, aussi belle et prestigieuse que l'Ingrid de *Notorious*, envoie le fiancé au bain. Germi expédie femme et fils à la campagne. Idylle, brève rencontre consommée.

Et puis, c'est le retour de la femme et de l'enfant. Il faut expliquer le rouge à lèvres dans le cou, quelque griffure : « *C'est en me rasant* », du parfum : « *Ce doit être le coiffeur* » et, de mensonge en mensonge, on arrive à la mort accidentelle d'un petit chien innocent *et au suicide de la fille.*

Tout cela sonne triste et un peu désuet. Mais ce Germi tout de même apporte dans ses films une santé naïve, une solidité, une simplicité qui sont estimables. Souvent les films italiens foutent le camp de tous les côtés, dégoulinent et s'empêtrent. Pas ceux de Germi, carrés comme des lits d'adjudants. Du cinéma direct, au premier degré, franc, net, presque sans bavures.

En tant qu'acteur, déjà, Pietro m'enchante



Pietro Germi et Franca Bettoja dans *L'Homme de paille* de Pietro Germi.

par sa conviction crispée et cette énergie virile de l'honnête homme à la Gabin, avec tout de même les éclairs passionnés de Robert Le Vigan.

Le film étant centré sur lui, le personnage féminin paraît irréel, symbolique, insatisfaisant. On voudrait en savoir davantage : quels rapports au juste avec ce fiancé pioupiou, comment est-elle devenue amoureuse de ce Germi si peu assorti à son teint ? Mais c'est Pietro qui importe ; il ne quitte pas l'écran et pourtant la facture du film est précise, acquittée par lui, de surcroît producteur.

Et l'enfant, celui-là même qui nous parut monstrueux en petit *Ferroviere*, dans un rôle mieux intégré cette fois, n'en continue pas moins, génial petit cabot, à voler chaque scène à ses parents. Mais, après les gamins paralysés du *Cerf Volant du bout du Monde*, celui-ci nous séduit jusqu'en ses grimaces de dessins animés. — F. T.

MIETTES

Le courage me manque, ou l'imagination, pour parler de certains films comme l'inénarrable *Voyage des trois mers*, lourde coproduction indo-soviétique en CinémaScope et couleurs, conjuguant les défauts de la superproduction russe à l'ennui du cinéma indien spectaculaire. Mon allergie aux vertus du cinéma britannique me laissera également sans pitié et sans phrases à l'égard de *Orders to kill* d'Anthony Asquith dont le scénario passionnant est saccagé par la fausse intelligence et une rouerie qui ne recule pas néanmoins devant l'invraisemblance la plus grossière (celle qui consiste à faire parler tout le monde en anglais). Des *Chardons du Baragan*, j'écrirai, après Simone Dubreuilh désolée : « *c'est trop mauvais, on est obligé de le dire.* » Je ne suis pourtant pas insensible aux qualités de Daquin et je ne méprise nullement *Les Frères Bouquinquant* ou *Bel Ami*. Mais qu'est-il allé faire dans ce scénario lyrique où la poésie devait l'emporter sur le « réalisme socialiste » ? — A. B.

LA VENGEANCE

Ce n'est pas un secret d'Etat que la rédaction de cette revue est divisée sur Bardem : nous l'avions généralement défendu en vertu du principe qui nous fait préférer les critiques positives aux éreintements, et il voudra bien me faire l'amitié de croire que c'est la mort dans l'âme que je me charge aujourd'hui d'écrire du mal d'un film où il a mis la conviction et l'amour que l'on sait. Mais, comme pour Daquin, « on est obligé de le dire ». *La Vengeance* me paraît cumuler des erreurs si nom-

breuses qu'il faut beaucoup de mémoire pour ne pas leur accorder de valeur rétroactive. Je distingue d'abord toute une série d'erreurs contingentes, relatives sans doute à la genèse du film. Il y a quelque paradoxe à prétendre s'inspirer du néo-réalisme et à faire de la plus contestable *coproduction*. On pourrait déjà critiquer Bardem de faire jouer (et mal jouer) ses paysans espagnols par des acteurs, mais que faut-il penser, quand ces acteurs sont italiens et français ! Je suppose aussi que la précarité des conditions de travail espagnoles n'est pas étrangère aux incertitudes du découpage. Sa platitude, son recours perpétuel aux facilités du montage ne permettent plus de reconnaître le réalisateur souvent précieux et quelquefois trop adroit de *Calle Mayor* et de *Mort d'un cycliste*.

Mais nous lui pardonnerions des faiblesses plus graves, si *La Vengeance* ne péchait plus essentiellement et dans sa conception même. Ce film est une synthèse ou plutôt une addition. Il est la somme de toutes les bonnes intentions de Bardem à l'égard du Cinéma et de l'Espagne. Parti de la psychologie bourgeoise qu'il peignait avec justesse, parce qu'il la connaissait bien, Bardem s'aventure de plus en plus dans le cinéma d'utilité et de message. Ici le magnifique, mais dangereux modèle du cinéma italien l'égare. Le néo-réalisme n'est pas la combinaison de certains sujets (documentaires et sociaux) avec la prise de vue en extérieur, il répond à bien d'autres critères. Si le néo-réalisme italien est effectivement un cinéma « utile à l'homme », c'est dans son résultat, non dans son principe. Bardem va au néo-réalisme un peu comme d'autres vont au peuple. Il prétend aussi sans doute rendre compte de l'Espagne : à la fois de ses traditions culturelles (Don Quichotte) et de ses besoins actuels, mais comme il est gêné par la censure, ces références sont à la fois métaphysiques, allusives et néanmoins didactiques. Il faut des clefs pour comprendre *La Vengeance*, mais je ne le vois que trop, ce film est un trousseau de clefs. J'aimais mieux quand Bardem n'essayait pas d'entr'ouvrir autant de portes, mais que je me sentais chez lui. — A. B.

L'AUBERGE DU SPESSART

Il y a un mystère ! Une solide histoire de brigands avec beaucoup d'humour, un peu d'amour, l'exquise Liselotte Pulver déguisée en garçon, une excellente mise en scène, des couleurs superbes, des chansons et de l'entrain, que demanderions-nous de plus ? Et pourtant, cela ne « passe » pas l'écran, en tout cas pas celui du Palais cannois avec ses hortensias à gogo pour gogos.

Sans doute faut-il incriminer le caractère typiquement allemand de cette opérette où la bonne humeur est trop lourdement sollicitée ?

De toute manière, il convient, me semble-t-il, de surveiller Kurt Hofman du coin de l'œil, car, à force d'admirer Lubitsch, il finira peut-être par lui ressembler. Peut-être serait-il astucieux de se déplacer dans les quartiers pour voir *Piroshka*, en attendant l'éventuelle sortie des prometteuses *Confessions de l'aventurier Félix Krull* ? — F.T.

ROSAURA A DIX HEURES

Moins prétentieux que *La Maison de l'Ange* mais non moins intéressant, *Rosaura à dix heures*, plutôt que *Jeunes Maris*, méritait le Prix du meilleur scénario. Il ne s'agit pas d'autre chose que d'un hommage fervent à Pirandello avec cette histoire qui illustre la rêverie d'un brave Argentin moyen, digne et humble, à la Buster Keaton. D'une putain qu'il visitait tous les jeudis, il a fait un portrait idéalisé. A la pension de famille où il loge, il s'envoie à lui-même des lettres d'amour parfumées. Tout cela, le pauvre idiot, pour attirer l'attention d'une des trois femmes de la pension dont il est aimé, sans le savoir.

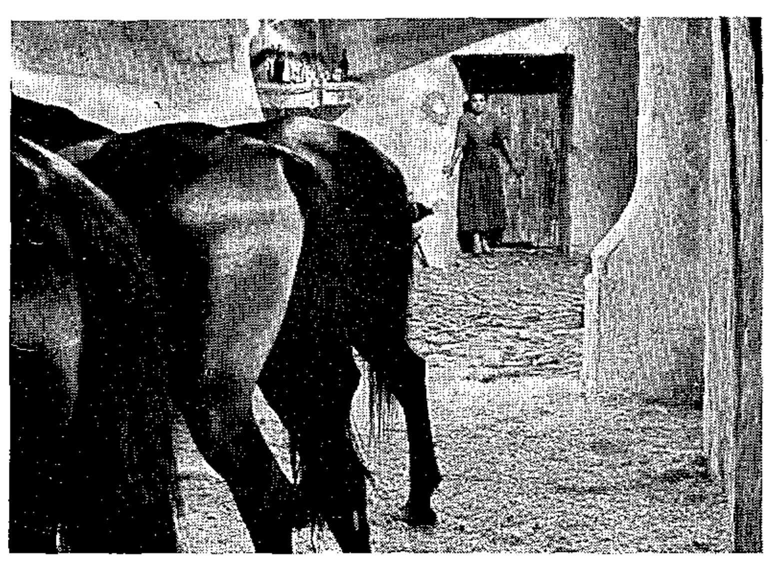
Un jour, Rosaura, le modèle, la putain, rapplique et tout se précipite avec une fatalité cocasse et atroce digne de Luigi déjà nommé.

Voilà bien le petit film de Festival, honnête et moyen ; si la sélection des films était plus rigoureuse, une bande de ce genre devrait quand même être retenue, étant admis qu'aucun autre film ne serait accepté, inférieur à celui-ci. Ce qui est anormal, ce n'est pas que *Rosaura* méritait un Prix qui ne lui fut pas attribué mais qu'il méritât *réellement* un Prix. — F. T.

LA PIERRE PHILOSOPHALE

Après deux ou trois bobines de *Pater Panchali*, je soupçonnais fortement Satyajit Ray de fadeur européanisée. *La Pierre Philosophale* confirme définitivement cette impression première. Un employé de banque trouve une pierre qu'il suffit de cogner contre n'importe quel objet métallique pour le transformer en or. L'argent entre dans sa vie et la transforme comme vous pensez. Un soir d'ivresse, notre homme dévoile son secret ; le lendemain, il doit fuir. Son secrétaire, après un chagrin d'amour, avale la pierre, espérant ainsi se suicider. La police veut le faire opérer pour la récupérer. Mais, par radiographies successives, on assiste à la digestion de la pierre, sa dissolution dans l'estomac. Tout finit bien.

Baser un film sur une aussi « fausse bonne idée » n'est point absolument déshonorant, si



La Vengeance, de J.A. Bardem

l'on vise la fable. Tout dépend du parti que l'on tire de ce postulat. Ray a réussi à dépasser en banalité, en platitude et en pauvreté d'invention la plus minable comédie anglaise. Les trois malheureux gags répartis dans le film à raison d'un par demi-heure sont directement repris de *L'Homme au complet blanc* de sinistre mémoire. La pierre philosophale transforme en or tout ce qu'elle touche. Les Anglais ont occupé les Indes. L'humour anglais affadit tout ce qu'il approche, transforme le vin en flotte. Fritz Lang en André Lang, *Le Septième Sceau* en *Septième Voile* puis en *Septième Ciel*, Tristan Bernard en Raymond Bernard...

Aucune fantaisie donc dans ce film de fantaisie, rien que la sécheresse d'un cinéaste indien contaminé par la Tentation de l'Occident. Pouah ! — F. T.

FIN DE CREDIT

Habitué du Festival de Cannes (*Le Réveil du Dimanche*, 1954, *Stella*, 1955, *La Fille en Noir*, 1956), le Grec Michel Cacoyannis n'y a jamais obtenu de récompense. Ce forum lui a cependant permis d'obtenir une audience internationale et de voir sortir en France *Stella* et *La Fille en Noir*. *Fin de Crédit* était ainsi très attendu. On espérait y retrouver la passion individualiste de *Stella*, le sens tragique et l'épaisseur sociologique de *La Fille en Noir*. L'accueil a été partagé. Certains ont vu dans l'histoire de cette jeune fille de la grande bourgeoisie grecque à qui sa famille ruinée veut imposer un riche mariage un pâle drame bourgeois à la de Curel, compliqué d'effets mélodramatiques et d'une fin aux allures mystiques. Cacoyannis s'élève vivement contre ces reproches. Il souligne qu'il n'a pas le moins du monde cherché à attendrir sur les malheurs de Chloé, maintenant constamment une ambiguïté du personnage, et que la participation de la jeune fille au pélerinage final n'est pas une indication qu'elle s'est mise à croire au miracle : elle respecte seulement le vœu de sa vieille servante Katerina, cette fidélité à Katerina étant d'abord fidélité à elle-même.

Ainsi peut-on voir dans Chloé une sœur de Stella et de la Fille en Noir, qui s'élève aussi contre la pression de groupe pour être une « femme libre ». Cette pression prend ici la forme de la respectabilité bourgeoise. C'est moins neuf que les règles puritaines de la communauté insulaire de *La Fille en Noir*, mais d'une part il n'y a aucune raison de faire un préjugé misérabiliste et de refuser tout intérêt à une histoire bourgeoise, et d'autre part cet arrière-plan donne lieu à des scènes de grande classe comme la mort de Katerina.

Fin de Crédit a été tourné avec quinze millions. Cela n'a pas empêché Cacoyannis de garder sa spontanéité d'écriture et mis à part le beau quadragénaire dont Chloé est amoureuse (Michel Nikolanikos) et qui n'est qu'un bellâtre, l'interprétation est très bonne. Il n'aurait pas été injuste de donner à Elli Lambethi le prix d'interprétation féminine. — R. G.




La Fleur de fer de Jànos Hersko et *Romance du faubourg* de Zbynek Brynych.

L'AMOUR OUTRE-RIDEAU DE FER

L'une des déceptions de ce Festival, en l'absence de film polonais, aura été la production des démocraties populaires : Hongrie et Tchécoslovaquie. Précisons toutefois que si le film thèque, systématiquement démarqué de la technique néo-réaliste est irrécupérable, le film hongrois *La Fleur de fer* n'est pas sans qualités et qu'il confirme de même les vertus incontestables de cette production. Je voudrais pourtant, à défaut d'autre critique, dégager un élément commun à ces deux films et même à *Quand passent les cigognes*. J'ai été frappé de constater que dans ce Festival les meilleures scènes d'amour figuraient dans des œuvres d'outre-« rideau de fer ». L'intrigue sentimentale de *La Fleur de fer*, notamment, est d'une curieuse subtilité, échappant souvent aux catégories habituelles de la dramaturgie cinématographique. Même dans l'assez conventionnelle *Romance du faubourg*, ce qu'il y a de meilleur réside dans l'élément sentimental. Dans le film russe, enfin, chacun a été frappé et bouleversé par la force de la jeunesse et la conviction des sentiments. Ce qui ne signifie pas d'ailleurs leur liberté. Au contraire, il est apparu à la lumière de ces scénarii, où l'amour constitue enfin le véritable ressort de l'action, que la morale sociale des pays en cause était incroyablement « petite bourgeoise ». *Romance du faubourg* nous montre un ouvrier jeune et sympathique épouvanté en découvrant que sa fiancée a un enfant. Il n'accepte cette abominable réalité qu'au terme d'un laborieux débat de conscience. Même le film russe repose sur un assez inattendu postulat : l'héroïne ne saurait éviter d'épouser le séducteur qui abusa d'elle pendant un bombardement.

Mais la morale sociale est une chose et la vérité des sentiments une autre. Tout se passe comme si, frustré de la peinture de l'amour depuis vingt ans ou plus, le cinéma d'obédience communiste, libre aujourd'hui d'aborder le sujet de front et avec franchise, le faisait non seulement avec sincérité, mais indépendamment des conventions de jeu et de scénario qui se sont constituées dans la liberté du cinéma occidental. Les gestes, les paroles, le comportement des amoureux du cinéma tchèque, hongrois ou soviétique peuvent être moins audacieux que ceux des films de Vadim, mais ils sont sûrement plus imprévus. Paradoxalement, la nouveauté des thèmes amoureux entraîne ici la fraîcheur et la vérité de leur mise en scène. — A. B.

LA FOIRE AUX FILMS

André Bazin a déjà dit combien fut décevante cette année la Foire qui se déroule parallèlement au Festival : on nous y proposait soit des films déjà trop bien connus, tels *Les Misérables*, *Les Œufs de l'autruche*, *Sois belle et tais-toi*, *Le Désordre et la nuit* ou *Le Désert de Pigalle*, soit des inédits peu encourageants, tels *Clara et les méchants*, d'André, ou *Si le Roi savait ça*, de Canaille. Par acquit de conscience, je me suis risqué à quelques films inconnus, mais sans avoir la chance de faire « la » découverte.

Déception japonaise avec *Le Champion et la danseuse*, de Takashi Matsuyama, qu'on ne supporte jusqu'à la fin que parce qu'on y retrouve deux interprètes de *Passion juvénile*, le frère aîné, Yujiro Ishihara, et la jeune femme, Miye Kitahara, plus ravissante encore en couleurs qu'en noir et blanc.

Autre déception avec *Merry Andrew (Le Fou du cirque)*, première mise en scène du chorégraphe Michael Kidd, où l'on a la désagréable surprise de ne voir aucun ballet : à peine une timide esquisse d'entrechat. Dany Kaye

n'y est pas au meilleur de sa forme et Pier Angeli souffre visiblement d'avitaminose.

Nachts wenn der Teufel ram (Quand le diable s'en mêle), de Robert Siodmak, n'est pas une révélation, mais tranche un peu sur la médiocrité du reste. La mise en scène se voudrait langienne : seul le scénario y parvient. Dans l'Allemagne de 1944, un inspecteur recherche un vampire étrangleur de femmes ; tout d'abord, la Gestapo collabore à son enquête, mais lorsqu'elle apprend que le monstre exerce ses ravages depuis l'avènement du nazisme, elle décide d'étouffer l'affaire et d'exécuter un bouc émissaire, car il est impossible d'admettre officiellement qu'un être pareil ait pu exister dans l'Allemagne hitlérienne ; l'inspecteur rétif est discrètement expédié sur le front de l'Est. L'histoire de cette lutte sans espoir entre la justice d'Etat et la justice de bonne foi n'est malheureusement pas contée avec assez de conviction pour nous rendre sensibles à la machination dont son héros est la victime. Si nous y croyons quand même, c'est grâce à la qualité de l'interprétation. Le maniaque est particulièrement réjouissant : sa ressemblance avec Marlon Brando est accentuée du fait qu'il s'amuse à en parodier tous les tics.

Au cours d'un programme de courts métrages, *Le Chant du styrène*, d'Alain Resnais, fulgurant essai sur les matières plastiques, éblouit par sa rigueur. Fleurs moulées, théories de canalisations, abstractions industrielles, la science-fiction devient adulte. Le commentaire en vers de Raymond Queneau, trop canularesque, détonne devant la gravité des images.

Seule séance de choix, celle où l'on vit *Le Beau Serge*, de Claude Chabrol, précédé d'une version en 600 mètres des *Mistons*, de François Truffaut. Les « mistonphiles », dont je suis, regrettent ces dix minutes de coupure et, en particulier, la disparition de tout l'épisode sur l'amour, la femme et l'homme-enfant qui, à la fois poids et contrepoids, équilibrait si bien le film de Truffaut. Ceux que *Les Mistons* n'avaient guère séduits préfèrent cette version réduite dans la mesure où, cernant de plus près la nouvelle de Maurice Pons, elle satisfait mieux leur goût de la construction classique. Quant au *Beau Serge*, on sait qu'il s'en fallut de peu qu'il passât sur l'écran du Palais : quelques millions de la R.A.T.P. ou bien... de l'E.D.F. auraient suffi ; mais le sujet ne se prêtait pas aux subventions. Cette projection fut une belle revanche pour Chabrol : enthousiasme unanime dans la salle. Occupant la position délicate de juge et partie, je ne saurais mieux parler du film que ne le fit son auteur dans notre dernier numéro et, faute de trouver un autre angle d'attaque, renvoie le lecteur à ce texte. — Ch. B.

GIGI

Rarement film, surtout de Minnelli, laissa aussi perplexe : on en sort à la fois ravi et insatisfait. Ravi parce que dans *Gigi*, plus que dans nul autre de ses films, Minnelli a poussé à leurs extrêmes limites ses recherches décoratives sur les costumes, les décors, les harmonies de couleurs : gammes de rouges, de verts, de sépias charpentent son univers visuel. Insatisfait parce qu'on ne peut s'empêcher, en dépit de cette débauche de bon goût, de regretter l'époque du *Pirate*, de *Bandwagon* ou de *La Roulotte du plaisir*. L'excès en tout est un défaut, et chaque plan de *Gigi* nécessita une telle mise en œuvre, non pas tellement technique, car la mise en scène reste apparemment simple, mais « artistique », que les images gagnent en sécheresse ce qu'elles perdent en fraîcheur : le style minnellien se sclérose, s'académise, le jeu des acteurs est plus mécanique qu'autrefois.

« *Un homme de goût, quand il est technicien si habile, réussirait à nous faire croire que le bon goût tient lieu de tout* », disions-nous il y a quatre ans. Le bon goût demeure, entier, il n'y a même plus que lui sur l'écran ; le technicien habile n'a rien perdu de son savoir-faire. Mais dans les derniers films de Minnelli s'estompe peu à peu le petit zeste d'onirisme qui faisait une bonne part de leur charme, pour mettre de plus en plus en lumière leur seule vanité. — Ch. B.



Ce compte rendu du Festival de Cannes a été rédigé par André Bazin, Jean Béranger, Charles Bitsch, René Guyonnet, André Martin et François Truffaut.



Afin d'être mieux informé de tout ce qui concernait *La Joconde,* notre collaborateur André Martin a pris, dans le film de Gruel, un rôle au sérieux.

CONDOLÉANCES ET SURPRISES DE L'ANIMATION

par André Martin

Les occasions de rencontre et de discussions offertes aux créateurs et amateurs de films d'animation sont trop rares pour que l'on ne se réjouisse pas de voir Le Festival de Cannes devenir, avec les *Journées Internationales du Cinéma d'Animation,* qui se répéteront maintenant tous les deux ans, le terrain biennal d'entente et de contacts qui manquait aux cinéastes de l'image par image. Car ces rencontres sont indispensables, si l'on veut que soient réunies les informations, effectués les échanges indispensables, au moins les adresses sinon le plus secret du talent.

Les projections des *Secondes Journées Internationales du Cinéma d'Animation* ont voulu rendre compte de l'animation 1957-1958 et faire le point. Elles ont permis de constater que, si l'essor des arts de l'animation est certain, sa trajectoire n'et pas simple. L'apport des pays « attendus », des paradis de l'animation : Etats-Unis, Canada, Tchécoslovaquie fut plutôt mince et les surprises vinrent de nations productrices nouvelles comme la Pologne, la Yougoslavie ou de réalisateurs et de producteurs indépendants.

COTE PAMPLEMOUSSE

Il apparaît que la crise générale qui affecte actuellement le cinéma américain n'a pas épargné l'industrie complémentaire du dessin-animé et que ses



La Joconde d'Henry Gruel : tout ce qu'on peut faire avec une Joconde, même la Palme d'Or du Court Métrage 1958.

effets dans ce domaine sont même beaucoup plus radicaux. Les grands ateliers ferment leurs portes les uns après les autres.

Les nouvelles productions de la Terry-Toons (*Flebus* de Ernst Pintoff, *Le Jongleur de Notre-Dame* de Al Kousel, ou même une bande de second ordre comme *La Vamp Electrique* de Connie Rasinski, de la série consacrée à un personnage de concierge Climb Clobber) avaient appporté l'espoir d'un renouveau. La simplification outrancière, l'économie apparemment loufoque mais en réalité extrêmement ingénieuse, la paradoxale désinvolture avec laquelle ces bandes usaient du cadrage ou du trait caricatural semblaient apporter des solutions ingénieuses aux nouvelles conditions faites au dessin animé en Amérique. Cet effort séduisant risque de ne pas avoir de suite.

Significatifs de cette grande pénurie, les envois de Stephen Bosustow : deux films indigents et impotents de la série « Ham and Hattie » n'ont plus rien de commun avec les Magoo, Boing Boing et Christopher de la bonne époque. Chacun des films de cette série consacre avec équité une moitié de la bande à l'un des deux personnages : Hattie, une petite fille mise en image par Lew Keller et Hamilton Ham, un sémillant charlatan dont se charge Fred Crepper. Dans *Sailling* et *Village Band* comme dans *Trees* et *Jamaïca Daddy* (présenté en compétition) les trop simples mouvements de fonds, les animations élémentaires essayent vainement de monter en épingle trois fois rien sur une musique beaucoup trop enjouée pour ce que montre l'image. Suivant un usage abusif emprunté aux séries de la télévision, deux génériques très bien animés précèdent chaque partie et un final brillant clôt l'ensemble, mais ces fragments se retrouvent, presque identiques, dans chaque bande. Et leur entrain répété ne fait que mieux ressortir la paralysie de l'œuvre originale. Il est probable que la U.P.A. concentre actuellement tous ses efforts sur *Arabic Night*, un long métrage en cours de réalisation, qui aura Monsieur Magoo pour vedette.

De nouvelles techniques : caméra et animation électronique, traçage et coloriage photographique, en permettant de répondre avantageusement à la boulimie indifférenciée de l'ogre télévision, vont achever de rendre impensable en Amérique, le travail classique du dessin animé. Alors que le Cinéma, dans une certaine mesure, profite finalement du nouvel état de choses, il semble que pour le dessin

animé, l'apparition de ces nouvelles conditions signifie la mort de l'animated cartoon, tel que nous l'avaient fait aimer Disney, Fleischer, Walter Lantz et Tex Avery.

Pour aviver nos regrets Walt Disney, qui ne produit pratiquement plus de cartoons était représenté à ces Journées de l'Animation, par l'antique *Fanfare de Mickey* (1935) qui, à la surprise générale de tous ceux qui n'ont vraiment pas de mémoire, a révélé une fraîcheur et une richesse d'invention toujours actuelles qu'agrémente maintenant une patine d'époque, celle des œuvres qui « resteront ».

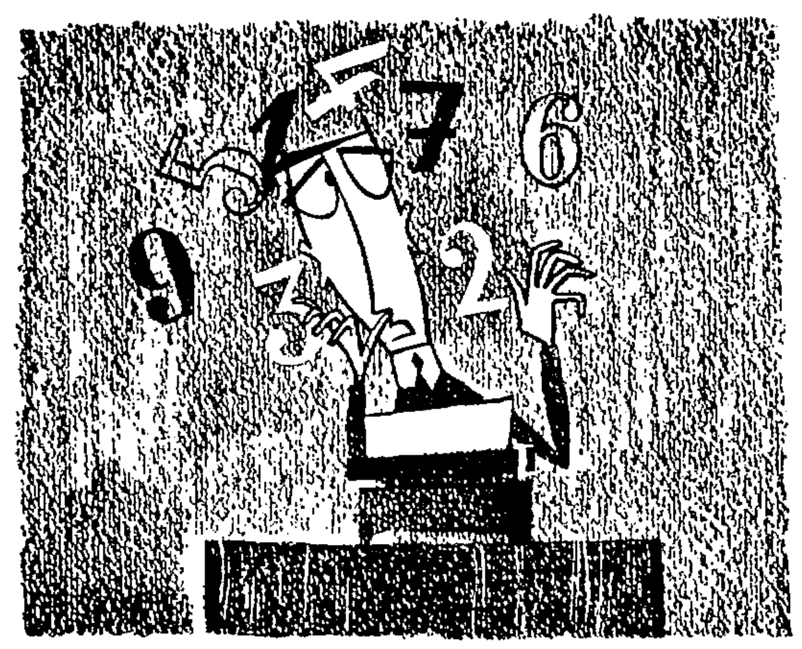
AUTRES ABSENTS ET QUELQUES RETARDATAIRES

A rapprocher de cet avis de décès : une absence : celle de la Tchécoslovaquie dont les réalisateurs majeurs sont actuellement aux prises avec de grandes œuvres (Trnka ne finira pas cette année *Le Songe d'une Nuit d'Eté*, Hofman achève sa *Création du Monde* tirée des dessins de Jean Effel, Zeman n'a terminé son *Invention Destructrice*, inspirée par Jules Verne que pour le Festival de Bruxelles et Pojar organise son propre studio). Avec *La Chèvre et le Lion* du nouveau réalisateur Wladimir Lehky, fable indienne joliment décorée, sans doute remarquablement adaptée aux auditoires enfantins, mais en tout cas longuette et sans intérêt, la Tchécoslovaquie a dû se contenter d'une participation symbolique. *La Petite Histoire amusante de l'aviation* de Jiri Brdecka présentée en compétition, ingénieuse comme son auteur, est plus un excellent film de documents qu'un film d'animation.

Le Canada présentait deux œuvres intelligentes et économes de moyen qui, avec un humour serviable, illustraient des problèmes sociaux ou techniques : *C'est un crime* de Wolf Koenig consacré au travail d'hiver, et *Remain V.F.R.* de René Jodoin, réalisé pour l'aviation canadienne que caractérise une remarquable ironie du traitement et un recours original à des couleurs harmonieusement ternes. Les qualités certaines de ces productions, qui peuvent être rapprochées d'une autre réalisation récente de l'O.N.F. *Le Poisson se mange frais*, de Gerald Potterton, n'égalent pas celles du *Huff and Puff* de Grant Munro, ce chef-d'œuvre du court-métrage dessiné utilitaire, d'ailleurs refusé par les gradés qui l'avaient commandés. Quant au dernier McLaren *Le Merle*, il nous attend en compétition au Festival de Bruxelles.

La Russie Soviétique, en cette année de spoutnik, fait un bon de cinq ans en avant grâce à trois de ses plus vieux animateurs. Les sœurs Brumberg, ancêtres du cinéma d'animation russe, auteurs de courts-métrages somnifères (*La Fleur aux Sept Couleurs, En Route pour la Lune*) retrouvent avec *La Réalisation de ses Vœux* la veine de *Feda Zaitzev*, nous offrant en plus d'une animation allègre et parfois inventive, des personnages humains agréables, ce qui n'est pas tellement courant en dessin animé. Quant à Alexandre Ivanov, animalier habituellement privé d'humour (*Le Renard Maquillé, Dans les Bois, La Pipe et l'Ours*) il nous propose avec *La Merveille* (un éloge du maïs gouvernemental) dont le dynamisme musical, lors de la danse des mauvaises herbes et les prestes métamorphoses du finale devraient, pour le moins, jouer dans l'évolution du dessin animé russe le rôle que *Sekeleton Dance* et *Flowers and Trees* ont joué dans le cartoon américain.

Jusqu'ici quelques rares exceptions venaient contredire l'indigeste abondance des dessins animés russes, intimidant les mécontents auxquels, en toute justice, pouvaient échapper quelques complexes impératifs légitimes de race, de milieu ou de moment. Mais depuis certaines séquences de Brumberg ou de Gromov, et surtout depuis les films de Pastchenko et Diojkine (*Le Petit Chat Désobéissant, Le Match Extraordinaire*), à travers certains moments de *La Merveille* de Ivanov il apparaît que tout de même, en Russie, quelques créateurs savent ce qu'est l'animation. Mieux, si certains dessins animés russes sont bons ne serait-ce pas que les autres soient mauvais, fabriqués dans de trop grands ateliers où le zèle est plus fréquent que le talent et l'ardeur au travail moins rare que l'enthousiasme et le sens de l'animation.



Un Solitaire, œuvre crépitante et magistrale de Vatroslav Mimica, une révélation parmi toutes celles que nous réservait le jeune, et déjà important, cinéma d'animation yougoslave.

ET LE NOUVEAU

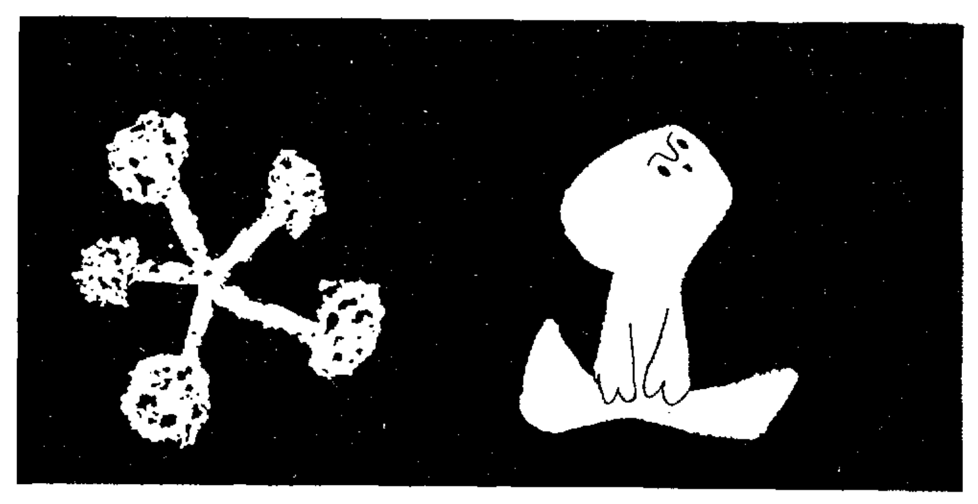
De toute façon, si les usines à images se prennent les pieds dans leurs planning, l'animation ne manque pas, dans le monde, de défenseurs intrépides et solitaires. Comment désespérer de cette année choisie par Len Lye (avec *Free Radicals*) et par Paul Grimault (avec sa *Faim du Monde*) pour ressusciter. Celle où Norman McLaren vient à Cannes.

Ces journées nous ont valu de retrouver sur l'écran deux revenants de l'animation française. Tout d'abord Paul Grimault, dont nous avons vu la *Faim du Monde,* une petite bande d'animation destinée à compléter un ensemble audio-visuel de l'Exposition de Bruxelles. Pour montrer l'inégale répartition des ressources alimentaires dans le monde, Grimault entreprend une histoire allégorique de la faim humaine qui prend l'œuf pour étalon et un coquetier à réaction pour véhicule. A travers quelques tableaux aquarellés, des cactées et un chantier gigantesque qui rappellent *Les Passagers de la Grande Ourse,* nous retrouvons le trait, la transparence de Grimault, mais non son animation qui exige malheureusement d'autres moyens.

Autre retour, celui d'Arcady qui, après avoir consacré plus de dix ans à mettre au point les tables de prise de vue les plus perfectionnées d'Europe, réalise, selon un procédé d'animation kaléidoscopique, trois films publicitaires excitants, groupés sous le titre général : *Derrière le Miroir.*

Il faut également citer un étonnant court-métrage allemand présenté en compétition et qui fut d'ailleurs primé : *Les Sources de la Vie* réalisé par le Dr Fritz Heydenrich et animé par Fritz Brunsch, qui pour expliquer la photosynthèse a recours à l'animation afin de pénétrer au cœur des feuilles et dans les molécules de chlorophyle.

Je n'ai pas la compétence suffisante pour juger de l'importance relative de la fonction glycogénique et de la transformation de l'énergie solaire par les cellules vivantes et ne peut dire si cet exposé est réellement scientifique ou s'il s'agit d'un film de propagande pour le sucre. Mais je suis certain que rarement la représentation forcément conventionnelle des molécules et des cellules en pleine vie (obtenue ici avec de magistrales animations multiplanes d'éléments décorés sur verre et à quelques combinaisons de maquettes et de dessin animé) fut aussi captivante et attractive.



Pour le héros des *Aventures d'un* *, réalisé par John Hubley, qu'il soit astérisque bondissant ou bébé étonné, le monde est une passionnante aventure visuelle.

COUP D'ETAT ET SOLITAIRES

Je n'aurai pas assez de lignes pour parler en détail de l'invasion yougoslave à Cannes. Toute une équipe unie et passionnée était venue au complet confronter modestement ses travaux à ceux des autres. Et les plus blasés s'étonnèrent devant cette production aussi abondante que riche en qualités artistiques. De cette production nationale avec laquelle il faut maintenant compter et dont chaque nouveau titre pourra être attendu avec impatience il faut détacher : Nikola Kostelac à qui l'on doit *La Première* (qui pourrait être un très bon Bosustow), *Dans une Prairie* dont la sombre et opportune grandeur est peut-être plus originale ; Vastrolav Mimica dont *L'Epouvantail* annonce les dons de rythmiciens épanouis dans *Un Solitaire*, film d'une étonnante unité poétique et qui ne demande son expression qu'au dessin et au mouvement visuel ; ainsi que Dusan Vukotic dont il faut citer le film *Abracadabra*.

La lumière vint aussi de quelques indépendants et de solitaires.

En Amérique, si le court-métrage dessiné survit à la transformation des grandes équipes en ateliers de films rapides pour la T.V. ce sera en tant qu'art exceptionnel et accidentel, comme le prouve l'œuvre si neuve de John Hubley : *Les Aventures d'un * ;* neuve par son apparence plastique (aux teintes plates et cernées du dessin animé se substituent des textures en mouvement), comme par son sujet qui oppose directement, sans artifice de scénario, la vision émerveillée d'un enfant à l'observation du réel par un adulte sans enthousiasme.

Pour beaucoup ces Journées ont été l'occasion d'une première rencontre avec les animateurs polonais Walerian Borowczyk et Jan Lenica dont les films *Il était une fois* et *La Maison* retrouvent la liberté imaginative d'Emile Cohl, renouent avec l'esprit d'avant-garde perdu depuis *Le Chien Andalou*, même par Bunuel, et en supportant la comparaison. En compétition nous avons vu *La Joconde* d'Henry Gruel, magistral bric-à-brac qui témoigne d'une même furie imaginative et d'un sens peu commun du désordre de précision. Une Palme d'Or est venue, à l'occasion de ce film, consacrer la maîtrise industrieuse de Gruel.

En compétition, le Roumain, Ion Popesco Gopo, après sa *Courte Histoire* du monde qui obtint l'an passé la Palme d'Or du court-métrage présenta celle des *Sept Arts*, œuvre d'une épineuse généralité, qui, malgré quelques défaillances de la couleur et du dessin, confirme des qualités de concisions et d'humour cosmique originales.

LA PETITE ILE

Richards Williams nous avait apporté sa *Petite Ile*. Ce film qui dure 35 minutes est non seulement le second dessin animé de long-métrage produit en Grande-Bretagne, mais aussi le plus important jamais conçu et réalisé par un artiste travaillant isolément, sans le secours d'aucune grande compagnie.

Ces records sympathiques mis à part, *La Petite Ile* est un dessin animé au sens classique du terme (coloris plats et contours tracés) mais qui donne à l'animation sur cellulo une durée, une valeur de développement qui fait penser parfois au *Petit Cadeau* de Trnka.

Œuvre « adulte » ce film illustre avec une ironie superbe et des personnages allégoriques burlesques, l'absence de compréhension entre les individus, en se moquant de l'intolérance, de la folie de prêcher et du dogmatisme. Il faut voir le beau tenter de convaincre puis de mordre, voir la lutte des bouches critiques parlant toutes ensemble, le galop des Beaux-Arts couru sur l'ouverture de Guillaume Tell découpée en rondelles, la bonté rougir de rage et se croiser pour le bon motif, pour sentir la portée que cette ambitieuse « satire généralisée du monde qui nous entoure » accorde à l'animation.

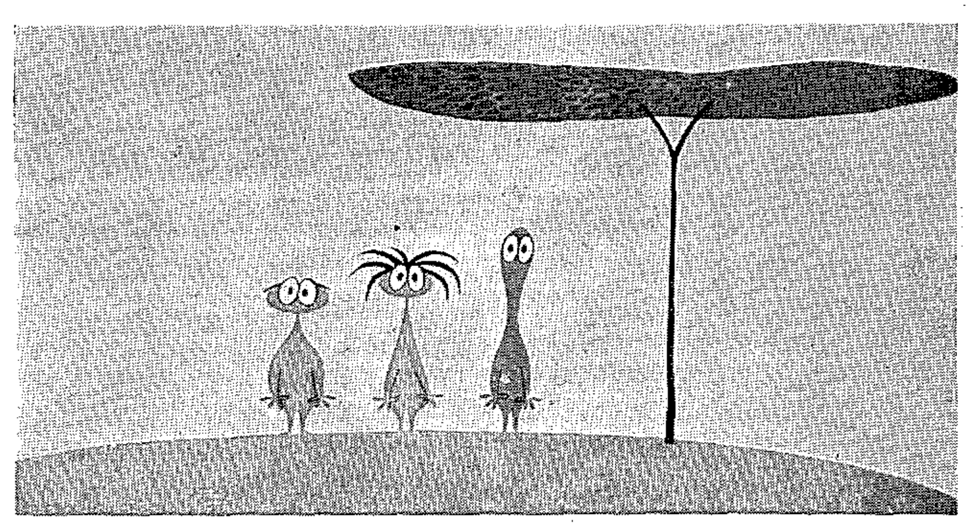
Par l'originalité de son idéographie plastique et dynamique cette allégorie qui, lors de la bataille finale s'agrandit aux dimensions de l'écran Cinémascope, constitue à la fois un remarquable exemple de scepticisme actif et d'animation moderne, ce qui est peut-être la même chose.

La perfection de cette œuvre, la première d'un jeune animateur de vingt-cinq ans est un peu menaçante. C'est qu'elle annonce le cinéma plastique d'une génération qui tournera les obstacles à son avantage et se contentera des conditions qui lui sont faites, tirant d'une animation « deux par deux » ou d'une succession abrupte d'extrêmes des effets expressifs aussi impressionnants que ceux obtenus avec les animations déliées et coûteuses d'antan.

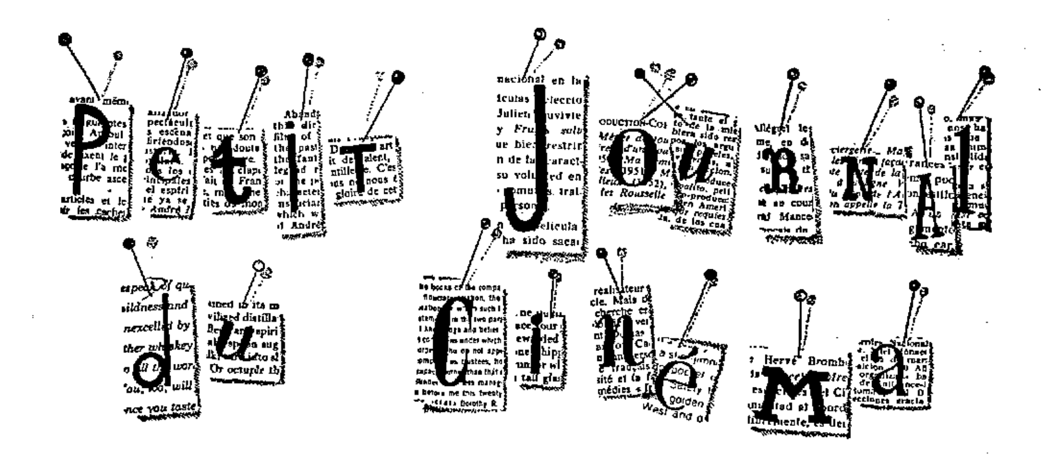
C'est aussi qu'elle annonce le cinéma d'animation d'une génération qui, encouragée par les précédents épars de McLaren ou de Trnka, sans rien demander à personne, surtout en fuyant le patronage des éducateurs comme l'aide des industries somptuaires, osera se servir à une image près de la durée, du son et du dessin sur le film, considérant le cinéma d'animation comme un moyen d'expression illimité. L'animation est un grand art qui existe presque. Cinq voix nouvelles comme celle de Richard Williams et la confrérie sera au point et trouvera tout ce qu'il faut de suiveurs, d'échos et de commentateurs.

Si je me suis bien fait comprendre, le lecteur de ces notes conclura que pour un partisan du cinéma image par image, les Journées de Cannes 1958 n'ont pas été dépourvues d'enseignement.

André MARTIN.



Sur *La Petite Ile* de Richard Williams, la Bonté, la Vérité et la Beauté « s'expliquent », devenant ainsi l'occasion d'une remarquable démonstration de scepticisme actif et d'animation moderne.



O SAISONS ! O CHATEAUX !

Plus je vois ce court-métrage d'Agnès Varda plus je l'aime. A Cannes, il fut acclamé par le public et c'est justice. On y trouve fantaisie, goût, intelligence, intuition et sensibilité, cinq vertus dont aucune ne devrait jamais faire défaut dans les films. Grâce à Agnès Varda, on peut mesurer quel serait l'apport au cinéma de quelques femmes dotées de certaines qualités qu'un homme ne saurait posséder sans rougir. Plus simplement, je veux dire que le bon goût, masculin, d'un Becker ou d'un Vadim ne résiste pas à la comparaison vardesque. Le seul homme qui puisse selon moi rivaliser de raffinement, de légèreté et d'insolence ésotérique avec Agnès Varda est Norman McLaren *lequel précisément, en tant que* juré des courts-métrages, milita bruyamment contre *O Saisons! O Châteaux!*

Je n'ignore pas que l'aisance d'Agnès Varda rencontre bien d'autres adversaires; ceux-là, je crois, n'ont que le tort de ne pas deviner que la préciosité et la désinvolture sont ici une forme de la pudeur. Ce qui, dans le cinéma français du moment m'irrite le plus, c'est de sentir l'effort, le labeur, l'obstination poussive, la peur de filmer. Rien de tel chez Agnès Varda qui s'amuse en tournant ses films, afin que nous puissions nous amuser en les voyant. — F. T.



La scène coupée par Ingmar Bergman dans Au seuil de la vie.

DEJEUNER DES CAHIERS

Au cours du dernier Festival de Cannes, nombreuse et brillante assistance au traditionnel déjeuner des CAHIERS. Parmi les convives, on reconnait plusieurs membres des jurys : Cesare Zavattini, Serge Youtkevitch, Norman McLaren, Helmut Käutner, Jacques de Baroncelli ; et aussi Nicole Berger, Roger Leenhardt, Jacques Baratier, Claude Chabrol, les deux vedettes suédoises, Ingrid Thulin et Bibi Andersson.

Les questions sur Ingmar Bergman, décidément très à la mode, pleuvent. On s'inquiète de sa santé, car, selon les bruits qui courent, Bergman est au plus mal. Ses interprètes nous rassurent : souffrant d'une sorte d'ulcère à l'estomac, il fait de fréquents séjours en clinique où il trouve le calme propice à l'éclosion de ses scénarios. De la conversation se dégage peu à peu le « cycle du Bergman » : chaque automne, lassé du cinéma, il se consacre au théâtre et monte des pièces à Malmoe (les dernières ? « Peer Gynt » et « Faust »), mais dès les premiers beaux jours, il est pris d'une furieuse envie de faire du cinéma, entre en clinique, écrit d'un seul jet un ou deux scénarios auxquels il n'apporte ensuite presque aucune retouche, puis se met à tourner jusqu'à la fin de l'été ; et ainsi de suite.

Les questions s'orientent plus précisément sur *Au Seuil de la vie* ; six semaines de tournage, 30 millions. Les films suédois sont très bon marché, l'équipe de tournage étant là-bas réduite à son strict minimum. Le devis de *Sourires d'une nuit d'été*, film cher, atteignait à peine les 80 millions. On apprend encore qu'une scène du film a été coupée par Berg-





Le déjeuner des « Cahiers ». On reconnaît de gauche à droite : Jean de Baroncelli, Bibi Andersson, Georges Sadoul (de dos), Serge Youtkevitch, Nicole Berger, André Bazin, Mme G. Sadoul.

man lui-même : on y voyait la doctoresse et un jeune docteur conversant en présence de Hjördis (Bibi Andersson), devant une tasse de café et un gâteau couronné d'une cigogne en sucre portant un bébé. A la fin de cette scène, Hjördis, avant de quitter la pièce, du doigt noyait le bébé dans la crème.

On s'étonne également de la liberté dont jouit Bergman, car aussi bien *Le Septième Sceau* qu'*Au Seuil de la vie* ne semblent guère tenir compte des goûts du public tant ils se refusent à tout compromis. Mais l'un comme l'autre, le second surtout, sont de gros succés commerciaux. — Ch. B.

LES FRERES D'INGMAR

Les cinéphiles parisiens vont avoir, au cours des mois prochains, la bonne fortune de découvrir plusieurs des douze films d'Ingmar Bergman encore inédits en France. C'est parfait, mais n'oublions pas non plus les autres grands cinéastes suédois.

1° Des quinze films mis en scène par Sjöberg, les distributeurs français n'ont diffusé que *Le Chemin du Ciel* (1942), *Tourments* (1944; scénario : Bergman) et *Mademoiselle Julie* (1950). Réclamons donc, à cor et à cri, *La Chasse Royale* (1944), *Voyage au loin* (1945), *Iris et le cœur d'un lieutenant* (1946), *Rien qu'une mère* (1949), *Oiseaux sauvages* (1955), et *Le Dernier Couple qui court* (1957).

2° Nous ne connaissons le grand metteur en scène Hasse Ekman que comme acteur pour l'avoir vu séduire Harriett Andersson dans *La Nuit des Forains*. Pourquoi ne pas nous montrer à Paris quelques-uns des trente-deux films qu'il a mis en scène? Signalons essentiellement : *Changement de train*, *Une Dynastie de cabotins*, *Promenade sous la lune*, *Les Agapes*, *La Fille aux jacinthes*, *Le Chat blanc*, *Le Loup noir*, *Gabrielle* et *Entrée privée!*

3° Ingmar Bergman est en tête du peloton, cela est vrai, mais le peloton existe et je connais d'excellents films suédois signés : Gummar Hellstrom, Alf Kjellin, Hampe Faustman, Gosta Werner, Kjellgren, Gosta Folke et Kenne Fant.

Il appartient aux « Cinémas d'Arts et d'Essai » de faire venir des copies de ces films et d'organiser, peut-être, une sorte de panorama qui satisferait notre curiosité suédoise. — J.B.

HITCH : VERTIGO

Comme dans tous ses autres films, Hitchcock apparaît brièvement dans *Vertigo*. Tout d'abord il envisageait de traverser l'écran en portant une maquette de paquebot entre ses bras. Craignant ensuite de prendre trop d'importance et de « voler la scène » à ses interprètes, il décida plus simplement de déambuler prestement au milieu d'un chantier naval. Les plus fidèles hitchcockiens de nos fidèles lecteurs auront d'eux-mêmes interprété la signification de cette apparition : Alfred nous annonce qu'il va enfin concrétiser un vieux rêve, filmer le naufrage d'un paquebot en mer, pour la M.G.M. — F.T.

Nous avons omis de signaler à nos lecteurs que les photographies illustrant l'article d'Eisenstein, publié dans le numéro 82 des CAHIERS, sont inédites et proviennent, non pas du film lui-même, mais de chutes négatives ou positives, remises à Georges Sadoul par Mme Eisenstein.

Ce petit journal a été rédigé par JEAN BÉRANGER, CHARLES BITSCH et FRANÇOIS TRUFFAUT.

LE CONSEIL DES DIX

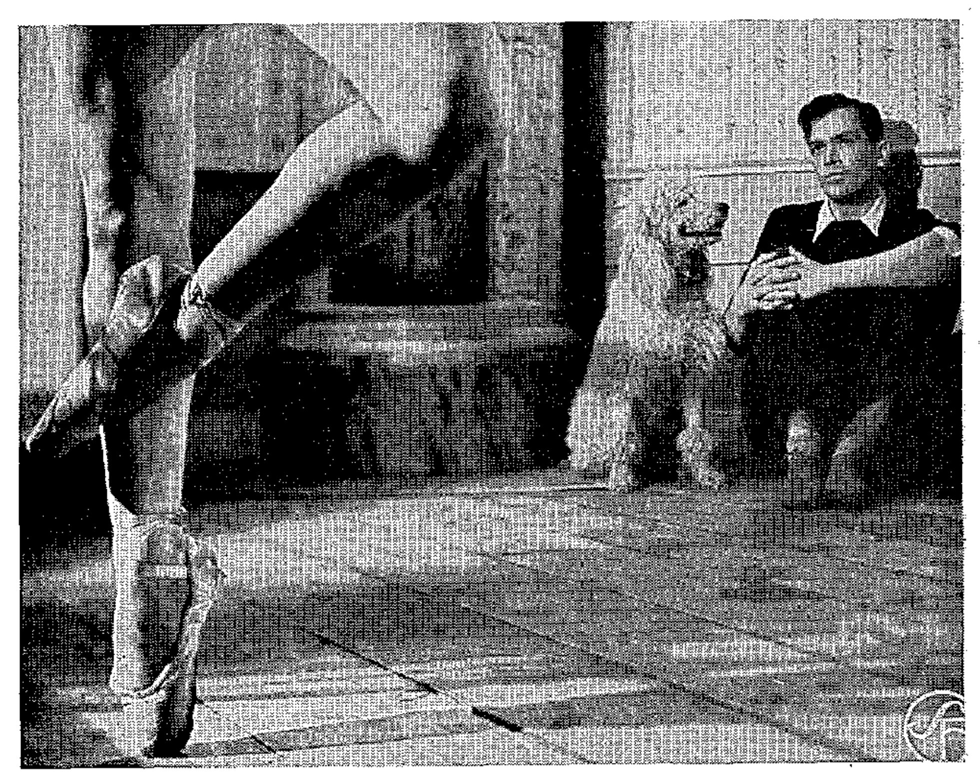
COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chefs-d'œuvre
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS / LES DIX	Henri Agel	André Bazin	Jean de Baroncelli	Robert Benayoun	Charles Bitsch	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Nuits Blanches (L. Visconti)	★★	★★★	★★	★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★	
Sommarlek (I. Bergman)	★★★	★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	
Mon Oncle (J. Tati)	★★★	★★★★	★★★	●	★	★★★★	★★★★	★	★★★	★★★★
Barrage contre le Pacifique (R. Clément)	★★	★★★	★★	★★★★	★★	★★★★	★★★	★★	★★	★★
Pique-Nique en pyjama (S. Donen)		★★		★★	★★★		★★	★★★		
Les Frères Karamazov (R. Brooks)	★	★★	★	★	★★	●	★	★	●	★
Ni vu ni connu (Y. Robert)		●	★★	★		★★	★	●		★
Hommes en guerre (S. Vassilico)	★★	★			●			●		★★
Sois belle et tais-toi (M. Allégret)	★		★	●		★★★	★	●		
Bataillon dans la nuit (A. Dwan)				★				★	★	
L'Ecole des Cocottes (J. Audry)	●		●	★			●			★
Le *Désordre et la nuit* (G. Granzier)				●		★	●	●		★

Sachez que : Alexandre Astruc, Maurice Bessy, Claude Chabrol, Robert Chazal, Jacques Demy, Jean Domarchi, Max Favalelli, Jean-Luc Godard, Maurice Le Roux, Edouard Molinaro, Jean Valère, Herman G. Weinberg vous recommandent d'ores et déjà et combien chaleureusement **Touch of Evil** d'Orson Welles qu'il serait préférable tout de même de voir projeter sur écran normal.

LES FILMS



Birger Malmsten dans *Sommarlek* d'Ingmar Bergman.

L'âme au ventre

SOMMARLEK (JEUX D'ETE), film suédois d'INGMAR BERGMAN. *Scénario* : Ingmar Bergman et Herbert Grevenius. *Images* : Gunnar Fischer. *Musique* : Erik Nordgren. *Interprétation:* Maj-Britt Nilsson, Birger Malmsten, Alf Kjellin, Annalisa Ericsson, Georg Funkqvist, Stig Olin, Mimi Pollack, Renée Bjorling, Jon Botvid, Gunnar Olsson. *Production :* Svensk filmindustri, 1950.

La critique n'est le plus souvent que l'analyse des apparences. Mais le mouvement de tout grand cinéaste n'est-il pas d'abord de mettre en question les apparences, et de les dompter par la synthèse?

Un Sjoberg, par exemple, se pose des questions de metteur en scène : étant donnée telle réplique de Strindberg, comment placer les acteurs l'un par rapport à l'autre, comment la caméra par rapport à eux; mais il se refuse à s'en poser sur ce que disent ces acteurs, qui est pour lui un absolu. Bergman met en question ses personnages mêmes. Si Olivier prend Shakespeare comme donnée pour un spectacle, Welles l'interroge avec passion, le se-

couant, l'écartelant jusqu'à lui arracher le mot d'une énigme que le premier ne soupçonne même pas. Sjoberg, Nilsson se contentent d'affirmations anarchistes puériles; ils ont la bonne conscience de leur révolte et, à l'image de nos surréalistes, s'y installent en bourgeois confortables. Mais Bergman non : non moins destructeur ou révolté qu'eux, sa révolte est aussi mise en cause. Quel est le sens de cette interrogation? Chacun peut répondre à sa guise, mais si chacun de ses films a un sens, c'est celui de l'interrogation. Bref, ce n'est point vers Ibsen ou le premier Strindberg qu'il nous entraîne, mais vers celui de « La Sonate des spectres », ou vers Beckett.

Il est également facile de distinguer, parmi les metteurs en scène, deux familles d'esprit : rangeons d'un côté Clair, Fellini, Wyler, Tati sous le signe de l'analyse. Gardons de l'autre les génies synthétiques : Lang, Renoir, Rossellini, Welles. Fellini s'ouvre : les éléments communs du néo-réalisme s'étalent dans ses films comme sur un éventail, et jusqu'à son découpage participe de ce mouvement de scission. Rossellini se ferme comme un poing : tout s'y joint et retourne à l'un. Si Welles, dans *Citizen Kane,* décomposait encore les moments de sa dialectique, si, tout en admirant comment les pièces du puzzle s'emboîtaient pour finir par former une figure, on pouvait regretter que le dessin de celle-ci soit brouillé par la grille arbitraire des découpures, il y renonce justement grâce au morcellement du découpage, qui n'est plus là que pour permettre et faire valoir le grand souffle synthétique qui unifie tous ces fragments : ce mouvement devenant aussitôt idée, mais idée de mouvement.

Reconnaissons que Bergman accumule souvent dans ses films tout ce qui pourrait à bon droit nous déplaire : et non seulement ces plans de ciel et d'eau, ces amorces, ces démarrages de plan sur objet ou détail qui sont ailleurs bien démodés, mais aussi tout un bric-à-brac décoratif, sentimental, érotique, poétique, dont le compte avait, semble-t-il, été réglé vers les années 30 par tous les Pabst ou les Sternberg des ciné-clubs. Reconnaissons que cet attirail retrouve brusquement une fraîcheur, une saveur inattendues, car *cela aussi* est, au fur et à mesure, *détruit* par autre chose. Comme la recherche des cadrages est sans cesse niée par la mobilité de la caméra, qui fait vite disparaître le rectangle des bords de l'écran, les éléments se soumettent tous à l'ordre de la méditation, celle de l'auteur. Quelles questions nous pose-t-il, a travers eux ? Les plus simples : qui sommes-nous, où allons-nous, quel est le sens de cette comédie ; bref une beauté métaphysique. De même filmet-il moins des actions que des états : l'humiliation, le désir, le regret, tous de ceux qui, loin d'être détruits par le temps de l'acte, se renouvellent perpétuellement, et aussi bien par ce qui devrait les résorber : l'assouvissement, la lucidité, l'orgueil. Cercles vicieux dont aucun de ses héros ne peut sortir que par effraction ou faux semblant.

Si Bergman échappe enfin totalement aux pièges du baroque, c'est évidemment par un sens de la chair qui rejette au pur spiritualisme tout le reste du cinéma ; ou, plus exactement, sens de la peau, de l'épiderme, que magnifient presque toujours l'eau, ou les larmes, le fard, la sueur ; c'est l'écorce qui l'attache d'abord, et le gros plan ne se nourrit d'aucune certitude sur son contenu. Plus la caméra se rapproche, plus l'ambiguité éclate, plus l'apparence est pure apparence. Sa lumière est le plus souvent celle du crépuscule : heure incertaine où le oui peut devenir non, le non signifier oui, où tout semble possible, sans que l'on puisse espérer sortir jamais du cycle fatal des journées.

Et cependant, au-delà du repli sur soi, ses héros découvrent toujours le second mouvement de leur conscience : celui de l'épanchement, qui ne trouve qu'en lui-même sa justification. Comme chez Stroheim, les scènes se prolongent par plaisir, outrepassent toutes les limites de la nécessité dramatique, et deviennent littéralement extraordinaires par cette seule continuation ; celle-ci n'étant même pas renouvellement ou variations, mais radotage : les paroles, les actes tournent en rond, les agaceries, les onomatopées bêtifiantes des amants comme les propos des ivrognes, les regrets stériles des barbons ; les plans eux-mêmes, parfois, tirent leur beauté, leur sens, de la seule durée. Et cette obstination est aussi une morale : un de nos amis n'hésite pas à retrouver dans *Sommarlek* le grand thème spinozien de la persévérance de l'être. La seule pré-

sence charnelle est déjà une victoire. Bergman tire ses plus sûrs effets d'un conflit entre la densité des choses ou des êtres, et l'artifice des figures dans quoi il les compromet : conflit dans lequel les secondes capitulent toujours sous le poids de la réalité. Beauté métaphysique ? mais d'abord ontologique.

Il est impossible de parler séparément de tel film de Bergman, chacun n'ayant de sens que dans son rapport avec tous ceux qui le précèdent et qui le suivent : ce qui nous oblige à rapprocher notre cinéaste de Simenon. Chez l'un comme chez l'autre, nous trouvons ce même prolongement, d'une œuvre à l'autre, des mêmes obsessions, la dernière reprenant toujours tel thème, ou tel acteur, esquissé, mal venu ou autrement utilisé dans une œuvre précédente ; chacune, tout en conservant sa tonalité propre, engendrant celle-là, ou y trouvant ses correspondances. On peut, au nom de ses préjugés ou de ses goûts, refuser le premier roman, le premier film de l'un ou l'autre que l'on lit ou que l'on voit ; pour peu que l'on prenne un second volume, que l'on aille voir un autre film, on ne peut plus se refuser à la cohérence de l'œuvre, sa force d'envoûtement, sa sincérité. Tous deux, auteurs de premier jet, élèvent l'écriture automatique à la hauteur de technique romanesque ou cinématographique. Libre ensuite à chacun de nous de préférer celui-ci ou celui-là des fragments de la mosaïque, *Les Suicidés* ou *Touriste de bananes, Prison* ou *Sommarlek* : c'est retomber dans les goûts personnels, et il va de soi que chaque film, chaque roman ne peut être abordé désormais que suivant les perspectives de l'ensemble. L'un et l'autre haussent la confession la plus impudique, la plus obstinée au niveau d'une éthique, éthique du moins de l'œuvre, c'est-à-dire d'une esthétique ; le vrai seul est aimable ; c'est lui qu'au terme de ses embardées les plus aventureuses dans les terres de l'onirisme ou de la technique transcendantale, Bergman retrouve toujours.

La morale de Simenon est le plus souvent celle de l'enlisé ; la morale de Bergman, celle du noyé : qui s'abandonne au flot, aux courants divers, se laisse entraîner, puis couler peu à peu vers les profondeurs, agrippant mollement au passage un lambeau d'algue, quelque épave flottant entre deux eaux, mais, une fois arrivé au fond, trouve dans un dernier sursaut de désespoir la force de donner le coup de talon qui le renvoie brusquement à la surface. Bergman est un optimiste irréductible : « Il faut », dit le vieux Sjöstrom au dénouement de *Till Gladje*, « il faut que vous chantiez la joie. Non la joie ordinaire ; mais la félicité qui se trouve de l'autre côté de la douleur. »

La critique idéale d'un film ne pourrait être qu'une synthèse des questions qui fondent ce film : donc une œuvre parallèle, sa réfraction dans le milieu verbal. Mais le défaut de celle-ci est d'être encore faite de mots, soumis à l'analyse et aux contours. La seule critique de *Sommarlek* a pour titre le *Septième Sceau ;* la seule critique véritable d'un film ne peut être qu'un autre film.

Jacques RIVETTE.

Visconti joue et gagne

LE NOTTI BIANCHE (NUITS BLANCHES), film italo-français de LUCHINO VISCONTI. *Scénario* : Luchino Visconti et Suso Cecchi d'Amico, d'après la nouvelle de Fedor Dostoiewski « Les Nuits blanches de Saint-Pétersbourg ». *Images* : Giuseppe Rotuno. *Musique :* Nino Rota. *Décors :* Mario Chiari. *Interprétation :* Maria Schell, Jean Marais, Marcello Mastroianni. *Production :* Franco Cristaldi - Intermondia-Films, 1957. *Distribution* : Rank Organisation.

En adaptant les *Nuits blanches*, Visconti nous offre le plus satisfaisant des films inspirés à ce jour par Dostoïevski. Et s'il me faut tempérer cette louange, je vais me faire tout de suite l'avocat du diable, soulignant le peu d'étendue de l'ouvrage original (une nouvelle d'une cinquantaine de pages, plus propre qu'un long roman à une transposition intégrale), et rappelant son peu de poids dans l'œuvre du romancier (une esquisse, sur le mode

aimable, de quelques thèmes approfondis après les années de bagne). En d'autres termes la nouvelle laissait au metteur en scène une grande liberté, dont il a d'autant mieux su profiter qu'il la cherchait sans doute : traitant assez hautainement les problèmes d'adaptation, Visconti du même coup nous dispense de nous y arrêter, comme s'en dispensaient aussi les amateurs de peinture qui pouvaient apprécier une façon neuve de traiter *Vénus anadyomène* ou *Saint Jérôme au désert* sans invoquer plagiat ni fidélité.

Dans la seconde nuit de ce récit que Dostoïevski sous-titre « Souvenirs d'un rêveur », le narrateur explique avec exaltation le sentiment qu'il a de sa vie et de sa place au milieu des hommes : «*...cette vie, c'est un mélange de quelque chose de purement fantastique, de furieusement idéal et, en même temps, de platement prosaïque et ordinaire, pour ne pas dire d'invraisemblablement vulgaire... Regardez ces fantômes féeriques qui se forment devant lui, enchanteurs, capricieux, largement et sans bornes, en un tableau animé fantastique... Il est lui-même l'artiste de sa vie et il la crée à chaque instant selon sa nouvelle fantaisie... Comme si en vérité tout cela n'était pas illusoire ! Vraiment on est prêt à le croire, à certains moments, que toute cette vie n'est pas une excitation des sens, un mirage, une tromperie de l'imagination, mais quelque chose de réel, de vrai, d'existant !* »

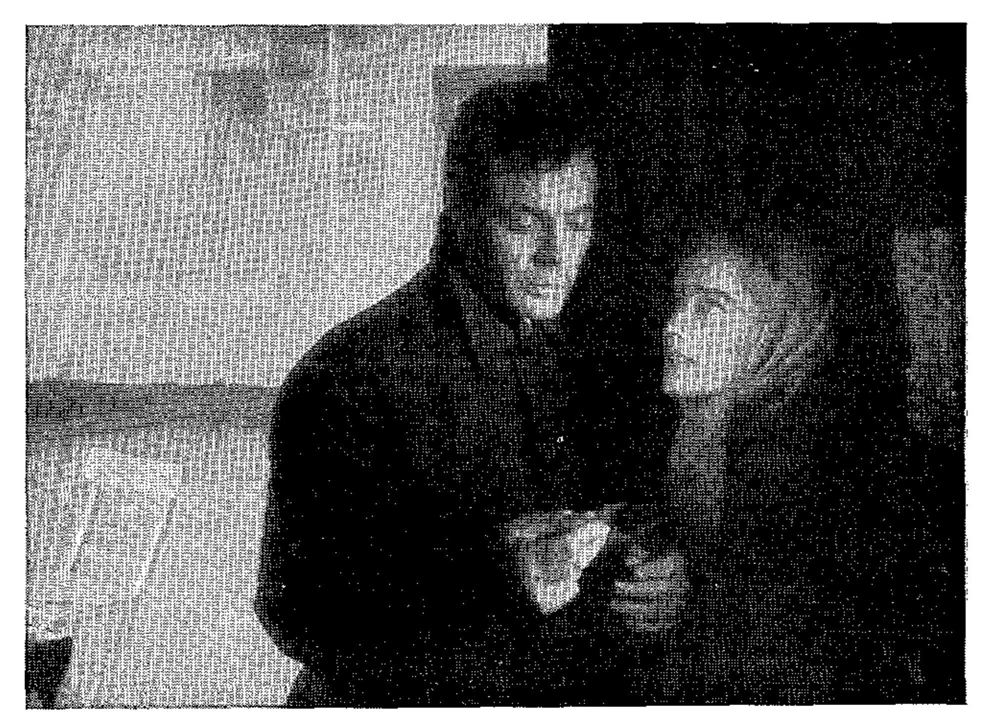
Cette confession indique le ton du film qui, mettant davantage l'accent sur le rêve et moins sur la rêverie, en objective le contenu par les seules vertus de la mise en scène. Les personnages se dégagent à peine de la nuit qui les entoure, et leurs contours, imprécis comme d'un fusain, se fondent dans le noir des murs d'où ils semblent tenir leur substance ; la neige n'aide à préciser les silhouettes qu'au moment où, leurs rapports se dénouant, chaque personnage s'évanouit hors de l'œuvre à qui seule ils devaient d'exister. Les comparses ajoutés par Visconti traversent le champ en des mouvements aquatiques et complètent la description d'un monde inventé. Ce climat irréel et logique évoque « la rigueur de la fantaisie manzonnienne » chère au metteur en scène, de qui la fantaisie souveraine donne le départ à des développements parfaitement rigoureux comme l'attestent le choix et le traitement des œuvres qui jalonnent sa double carrière théâtrale et cinématographique.

Mais ce parti de jeu présent dans tous ses films, contrarie l'exercice de la critique sociale et de l'analyse qu'on est fondé à trouver dans *La Terra trema* et *Senso*. Willy Acher, qui l'a bien senti, fait remarquer (1) que Visconti conduit toujours l'analyse en termes dramatiques et non seulement dialectiques : c'est admettre sinon reconnaître la primauté de la mise en scène sur la critique. Et je crois que, si un peu d'ingéniosité suffit à déceler, exprimées par quelque biais, des intentions critiques dans *Ossessione* et *Bellissima*, nulle trace par contre n'en subsiste dans *Les Nuits blanches* qu'il faut donc aborder du seul point de vue de la mise en scène.

C'est pour de plus pures solutions de mise en scène que se justifiait la transposition, dans l'époque contemporaine, de la nouvelle de Dostoïevski — transposition aussi discrète et stylisée qu'était minutieuse dans *Senso* la reconstitution de l'époque 1860. Le dédale de ruelles et d'étroits canaux, vite devenu familier, ne vise d'autre but que proposer des trajets aux acteurs, de sorte que le film s'écarte le moins possible d'un schéma abstrait que tous ces détails s'appliqueraient à tracer à nouveau. Et l'obsédante notion d'itinéraire fermé et sans cesse parcouru, si fréquente chez le romancier russe, se retrouve ici posée comme principe de la mise en scène. Mais l'obsession a disparu avec la réalité des personnages qui restent ici au niveau de *l'abstraction*. La première rencontre de Mario et Nathalie définit leurs rapports ultérieurs qui seront toujours d'espace et de mouvement : car l'espace et le mouvement suffisent ici à définir les personnages, dont l'évolution ne peut être faite que d'*évolutions*. Ferait fausse route qui chercherait des aperçus sur l'âme ou le cœur humains dans ces variations brillantes où seule intervient l'apparence à proportion de son efficacité spectaculaire.

---

(1) *Pour saluer Visconti*, CAHIERS DU CINÉMA, n° 57.



Marcello Mastroianni et Maria Schell dans *Nuits blanches* de Luchino Visconti.

Ainsi Visconti, parlant des acteurs, les considère comme « *un matériel humain avec lequel on crée des hommes nouveaux qui, parce qu'ils la vivent, donnent naissance à une réalité nouvelle* ». L'existence même de l'acteur apporte une caution décisive à l'art du metteur en scène : l'idée n'est pas neuve, on peut même assurer que le théâtre trouva en elle son origine. L'idée neuve est que cette caution ouvre droit de cité à l'artifice donné comme tel, et en cela Visconti rejoint Kazan ; dans la réalité nouvelle, la nouveauté importe plus que le réel. Et à la lumière de ses films les plus récents, nous voyons mieux ce qu'il entrait de représentation dans le réalisme des premiers ; dans les scènes d'errance nocturne de *La Terra trema* comme dans celle qui ouvre *Les Nuits blanches*, la durée même n'est-elle pas représentée plutôt que ressentie ?

L'œuvre de Visconti est de celles qui se prêtent le moins à une vue d'ensemble. Chacun de ses films appelle des vues particulières et l'on discerne mal, au premier abord, ce qui peut les relier, sinon certaines obsessions de l'auteur trop clairement révélées par le choix des acteurs. Autrement Visconti y brûle fort peu de lui-même, donnant plutôt libre cours à un goût affirmé de l'aventure esthétique. Me reprochera-t-on d'évoquer à son sujet l'aristocrate milanais, l'homme de la Renaissance qu'il est en effet ? Puissent ces mots un peu faciles marquer par quoi il s'oppose à l'image plus romantique que notre siècle s'est formée de l'artiste: par une conception humaniste de l'esthétique. A tout artiste se pose la question du renouvellement : Visconti y répond en faisant de chaque œuvre une expérience, profitant bien sûr de l'acquis des expériences précédentes, mais tentée dans une tout autre voie si celles-ci furent satisfaisantes. « *Exercices de doigts, exercices de doigts*, disait à Max Ophuls son professeur de piano, *longtemps seulement après les exercices de doigts vient la mélodie.* » Avec *Les Nuits blanches*, il me semble mieux entendre la mélodie de Visconti.

Philippe DEMONSABLON.

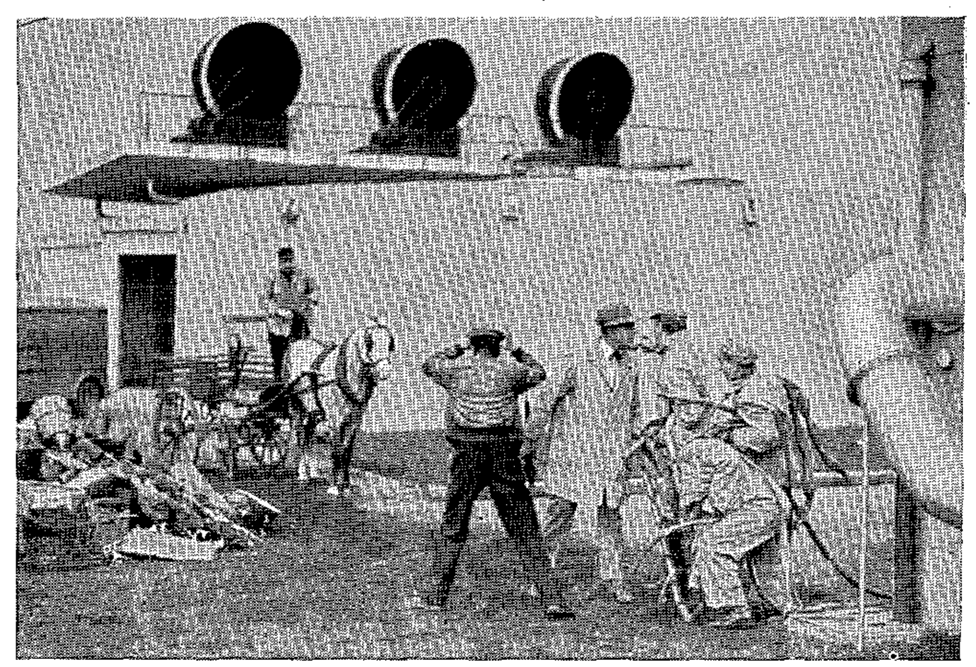
La pesanteur et la grâce

MON ONCLE, film franco-italien en Eastmancolor de JACQUES TATI. *Scénario :* Jacques Tati. *Images :* Jean Bourgoin. *Musique :* Norbert Glanzberg, Alain Romans, Franck Barcellini. *Décors :* Henri Schmitt. *Montage :* Suzanne Baron. *Collaboration artistique :* Jacques Lagrange, assisté de Jean L'Hote. *Interprétation :* Jacques Tati, Jean-Pierre Zola, Adrienne Servantie, Alain Becourt, Lucien Fregis, Dominique Marie, Betty Schneider. *Production :* Specta Films - Gray Films - Alter Films - Film Del Centauro, 1958. *Distribution :* Gaumont.

A quinze jours de sa sortie, j'ai vu à six reprises *Mon Oncle,* et je suis pour en parler dans le même désarroi qu'à la première vision. Par quelle brèche attaquer cette œuvre ferme et lisse comme un mur de béton, à quel moment précis déceler le gag révélateur qui nous éclairera sur les lois secrètes régissant cet univers, quelle clef enfin allons-nous adopter, d'entre toutes celles que Tati nous propose, pour fracturer cette boîte magique dont la résistance extérieure n'a d'égale que sa suprenante légèreté interne ?

Comme dans *Les Vacances,* et plus encore sans doute, ce qui nous frappe dès l'abord est la justesse de l'observation. Nul geste qui ne soit puisé à sa source la plus quotidienne et la plus véridique, pas un détail de ce monde étrange qui n'ait son répondant exact dans notre monde à nous, pas de fantaisie plus enracinée dans le réalisme. Non certes que les caractères ici dessinés, du chef d'entreprise, du contremaître, de la maîtresse de maison, de la femme du monde en visite, du balayeur de rues, de la concierge, épuisent absolument toutes les virtualités de ces personnages. Ils n'en sont pas l'image composite, le portrait-robot auxquels les cinéastes traditionnels ont recours, par je ne sais quel souci maniaque de vérité psychologique superficielle ; mais plutôt, par la grâce de Tati, comme le schéma simplifié, l'abstraction pudique qui ne conservent d'eux que l'expression la plus infinitésimale, la trajectoire spirituelle si je puis dire. Tout se passe comme si nous avions affaire à des ectoplasmes vivants, surgis tout habillés de l'imagination médiumnique prodigieuse de l'apprenti-sorcier Tati. Ils tiennent au réel par toutes leurs fibres, puisque issus d'un cerveau qui, patiemment, laborieusement (et tendrement), regarde le monde, mais passés au pressoir d'une projection d'idéalité qui les décante de toute leur humaine pesanteur. Aussi nous touchent-ils profondément, par certains traits où, brusquement, nous nous reconnaissons en eux ; mais nous inquiètent-ils aussi, par ce qu'ils ont de détachés absolument de la terre, de dégagés de toute référence à une société moyenne. Parti du comique d'observation, Tati atteint donc le fantastique pur, et cela sans recourir jamais au truquage, ni à l'anthropomorphisme. Il nous force à rêver émerveillés (« l'absurdité comique, dit Bergson, est de même nature que celle des rêves »), nous montrant enfin ce que nous serions, débarrassés de toutes nos scories, de tout ce qui dans notre conduite quotidienne entrave le libre jeu de notre expression corporelle. Et de cette image zigzaguante de nous-mêmes, étrangement légère tout à coup dépouillée de ses ornements inutiles, nous rions mais non sans malaise, secrètement terrifiés.

Et Hulot ? Hulot a perdu, avec le temps, toute trace de caricature, il est *presque* intégré à ce monde cauchemaresque comme la personnalité du rêveur peut l'être, par moments, à son rêve. Observons et admirons, combien Tati, de plus en plus, s'efface. Dans *Jour de Fête* il polarisait toutes les situations comiques. Sans lui, le film n'existait pas, ou presque. Son arrivée, très attendue, déclenchait automatiquement le rire, puisque nous savions qu'il allait être par excellence le trouble-fête, l'idiot du village. Tati se pliait alors normalement à la loi bergsonienne qui veut que le comique ne produise son ébranlement qu'à la condition de tomber sur une surface calme, indifférente. Le charbon grossier avec lequel était crayonné le personnage, contrastant avec le naturel ambiant, renforçait cette impression. Dans *Les Vacances,* la démarcation est beaucoup moins nette. N'était l'Hamilcar pétaradante qui l'annonçait de loin, Hulot aurait presque pu passer inaperçu. Le contraste avec les autres estivants naissait surtout de sa morale et de sa manière de vivre, mais organiquement il était presque adapté. Hulot



Mon Oncle : la séquence de l'usine.

en tout cas ne faisait plus rire comme le facteur, tout au plus suscitait-il autour de lui, et involontairement, des déflagrations comiques. Avec *Mon Oncle*, la métamorphose est achevée. On se passe très bien de Hulot, on rit non plus d'un personnage-catalyseur, mais d'un microcosme où ce personnage gravite encore, à la manière d'un virus un peu plus gros dans un bain microbien. Gageons que l'évolution future de Tati se fera de plus en plus sentir dans ce sens. A la limite — il l'a confié dans son « Entretien » — nous aurons un film sans Hulot. Hulot, ce ne sera plus que Tati présidant, de l'autre côté de la caméra, aux ébats gracieux de son monde imaginaire. Déjà nous avons ici le sentiment très net de personnages téléguidés. De sa villa de Saint-Maur, ou par le biais d'un fil téléphonique, même pas : d'un indicatif musical obsédant, Hulot se manifeste à distance, aussi invisible et pourtant autant efficace, aussi nécessaire et libre que l'air dont tous ont besoin.

Et c'est ici qu'il faut poser le problème du mécanique et du vivant. Car *Mon Oncle* nous impose, bon gré, mal gré, de revenir à des idées très simples, qui tiennent à l'essence même du rire, et à sa signification. Nour rions, habituellement, de ce qu'un raidissement mécanique vient se superposer au libre travail du vivant. La tentation est grande pour un mime, un clown, un acteur comique de s'en tenir à cette expresion élémentaire. Tati lui s'y refuse délibérément. Premièrement, il brouille les cartes en faisant de cette lutte du mécanique et du vivant le sujet même de son film, donnant à cela une extension quasi cosmique. L'homme moderne nous est montré prisonnier des bruits et d'un mécanisme outrancier qui le broie : moteurs, briquet, aspirateur, bout de fer au talon, grelots, rasoir électrique, etc. (notons au passage la richesse invraisemblable de la bande sonore), culminant avec l'étonnante séquence de la « symphonie des bruits » ; stérilisation, ventilation... (L'irréalisme est ici flagrant : le soupir excédé de M. Arpel s'identifie à un bruit de ventilateur.) Mais deuxièmement, Tati parvient à supprimer, de l'être vivant ainsi soumis à la toute-puissance du moteur-roi, tout raidissement, toute contracture auxquels il

semblait pourtant doublement voué : de par sa nature comique et de par la situation horriblement privilégiée où il est placé. Car il arrive ceci d'étourdissant que les deux mécaniques, l'humaine et l'autre, en se heurtant, s'annulent. Davantage : l'une et l'autre, l'un *par* l'autre dirait-on, homme et machine, retrouvent comme dialectiquement une merveilleuse élasticité, une grâce de tous les instants qui efface définitivement toute disharmonie. Loin que leur rencontre provoque un grincement, d'où naîtrait le rire, comme à l'accoutumée, elle n'est chaque fois qu'élégant pas de deux, consentement attendri, entente miraculeuse. Si le vivant est mécanisé, la mécanique à son tour est vivifiée, et de leurs entrecroisements quasiment amoureux naît un accord parfait. Le mécanique n'est plus plaqué sur le vivant, il joue à cache-cache avec lui, de connivence ils se donnent la main, comme l'homme et l'enfant. Aussi bien le rire devra-t-il progressivement décroître aussitôt que cette complicité des deux ennemis sera décelée, pour faire place, non certes à l'amertume, mais à un émerveillement silencieux : comme devant un monde ayant enfin retrouvé son harmonie préétablie. De là cette impression de jaillissement naturel que l'on éprouve de plus en plus violemment à chaque vision nouvelle de *Mon Oncle :* le comique paraît couler de source, comme l'eau bleue du jardin. De là aussi l'ultime paradoxe qui fait que tout semble naître de son propre fond, par une parfaite *spontanéité* à l'égard de soi-même, et cependant avec une parfaite *conformité* aux choses du dehors. On voit que je fais allusion à la Monadologie : Tati (comme le Renoir d'*Elena*, le Rossellini de *La Peur*, l'Ophuls de *La Ronde*, et je n'en sais pas d'autres) réussit à créer cet « automate spirituel ou formel, mais libre » que les philosophes ont si souvent rêvé.

Il est un autre secteur que je n'ai pas exploré, et qui pourtant me semble éclairer singulièrement l'évolution du comique de Tati. Je veux parler du sport. C'est par là, peut-être, qu'il se distingue fondamentalement de tous les autres comiques de l'écran. Buster Keaton, Chaplin, Harry Langdon sont tous, plus ou moins, des faibles que le monde écrase, et qui se vengent en faisant des pirouettes. Tati c'est d'abord le sportif, le champion toutes catégories. Le monde, il ne saurait en avoir peur, puisqu'il le tient dans ses mains, qu'il jongle avec. Ses premiers films, on le sait, exploitent largement le thème sportif : tennis, boxe, escrime, vélocipède, course à pied y ont la première place. D'où vient que dans *Mon Oncle* le sport semble avoir complètement disparu ? Mais a-t-il vraiment disparu ? N'est-il pas au contraire à la racine du moindre geste, des attitudes les plus dégagées en apparence, et ne préside-t-il pas à cette aisance superbe qui est celle de tous les personnages ? Nous ne le voyons pas car il est *gratuit*, éloigné de toute tentation de record. On a tôt fait de parler de ballet, d'arabesque des corps. Nous assistons bien plutôt, me semble-t-il, et la chose mériterait d'être analysée physiologiquement, à une sublimation du sport par la danse. Aussi l'efficacité est-elle totale, empruntant au premier sa force et à la seconde sa grâce. Gymnastique et chorégraphie trouvent enfin leur naturelle conciliation, nous faisant toucher du doigt la racine de l'art aussi bien que de l'activité corporelle : la quintessence du *rythme*.

Jamais film ne nous aura donné à ce point l'impression d'une création *ex nihilo*, tout en restant aussi près de l'homme. Tati, c'est véritablement le triomphe de l'art, c'est-à-dire de l'artifice, en même temps que du cinéma *grandeur nature*. Je crois enfin que faisant taire toutes nos critiques, nous devons admirer également en lui l'architecte et l'être goétique, le sportif et le poète, l'acrobate et le danseur.

Claude BEYLIE.

“Si votre techniramage...”

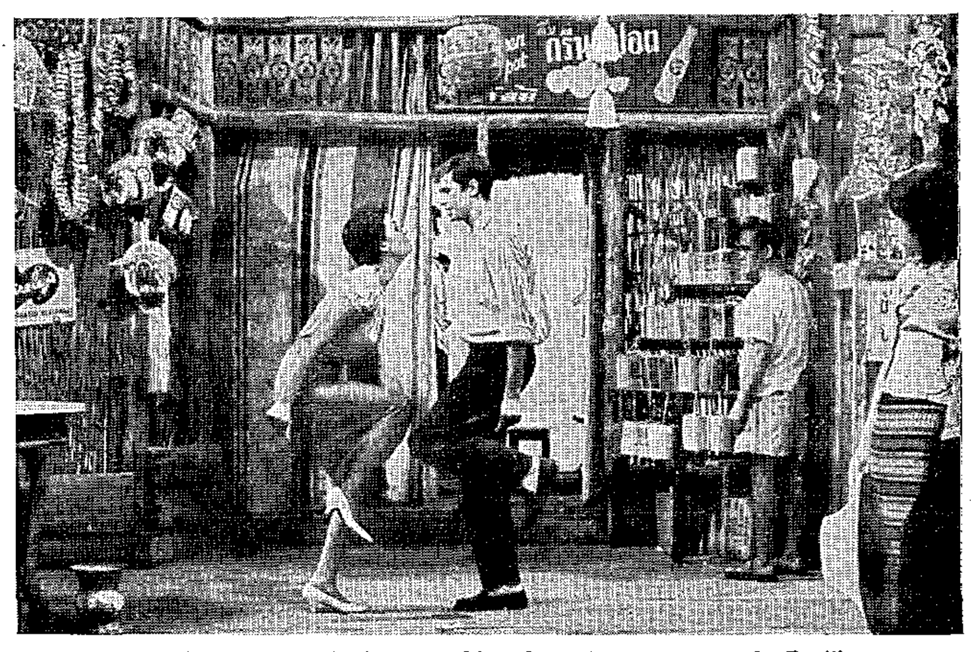
THIS ANGRY AGE (BARRAGE CONTRE LE PACIFIQUE), film italien en Technirama et Technicolor de RENÉ CLÉMENT. *Scénario* : Irwin Shaw et René Clément, d'après le roman de Marguerite Duras « Un Barrage contre le Pacifique ». *Image :* Otello Martelli. *Musique* : Nino Rota. *Décors :* Mario Chiari.

Montage : Leo Catozzo. *Interprétation :* Silvana Mangano, Anthony Perkins, Richard Conte, Jo Van Fleet, Alida Valli, Nehemiah Persoff, Yvonne Sanson, Shu Shao Chusin. *Production :* Dino de Laurentiis, 1957. *Distribution :* Columbia.

René Clément pratique un cinéma contre lequel, aux CAHIERS, nous luttons. Tout au long du *Barrage contre le Pacifique* on perçoit très nettement que le metteur en scène conduit sa carrière plutôt qu'un film. L'essentiel pour Clément est que le film qu'il est en train de tourner coûte plus cher que le précédent et moins que le prochain. Il ne s'agit plus, comme avec *La Bataille du rail,* de tourner un film à son idée en espérant que le public entrera dans le jeu, mais, d'emblée, d'entrer dans le jeu du public en lui offrant de l'exotisme à peine plus orgueilleux qu'à l'ordinaire et beaucoup de vedettes.

René Clément, en travaillant jour et nuit, longtemps, courageusement, ne tournait pas *Barrage contre le Pacifique,* il le *sauvait* car il jouait la (mauvaise) difficulté, il plaidait coupable à chaque plan, conscient de l'absurdité de l'entreprise. René Clément était littéralement embringué, tout comme Vadim en Espagne, mais lui ne renonçait pas, il prenait son film à bras le corps, sans doute parce qu'il aime travailler à résoudre des problèmes. Si, grâce à *Gervaise,* Clément peut demander cent millions de salaire pour le *Barrage* et les obtenir, encore veut-il les mériter et nous pensons qu'il les mérite car il a effectivement quinze fois plus de talent que Jean Dréville qui torche *A pied, à cheval et en spoutnik* pour sept briques, et vive le cinéma français !

Et qu'on ne vienne pas parler ici de distanciation brechtienne : les personnages du *Barrage* ne sont pas méprisés par Clément, mais ils sont ignorés de lui, totalement, qu'ils dansent, qu'ils mangent ou qu'ils aiment. Le style de jeu de Kazan, imité ici, froidement, et sans inspiration aucune, devient vite risible et c'est tellement compréhensible si l'on mesure la fantaisie qu'il suppose, la fantaisie étant la chose précisément qui manque le plus à Clément. Les références à *A l'Est d'Eden* sont flagrantes, mais aucune comparaison de valeur n'est possible entre le film de Kazan qui a influencé tant



Silvana Mangano et Anthony Perkins dans *Barrage contre le Pacifique.*

de metteurs en scène et celui de Clément qui n'influencera personne, non seulement parce qu'il vient cinq ans après, *mais surtout qu'il est négatif.*

Si la sècheresse de cœur de Clément est une réalité, sa fatuité est une légende qu'il entretient volontiers, en déclarant par exemple aux interviewers de FRANCE-OBSERVATEUR que l'on connait mal les significations secondes de ses films parce qu'il est « discret et n'aime pas révéler ses effets ». Clément, qui a décidément plus d'un point commun avec Clouzot, méprise les journalistes à qui il ne confie que ce qu'il souhaite voir imprimé. A ses intimes, par contre, il ne fait pas mystère de sa déception devant l'œuvre achevée ; il était satisfait de *Gervaise*, il aimait *Ripois* mais le *Barrage* l'a accablé et il se rend seul responsable de l'échec commercial international de cette dernière œuvre qui, à l'instar de *Mon Oncle* et des *Bijoutiers*, est présentée dans chaque pays sous un montage différent.

(Notons au passage ce phénomène amusant : plusieurs films typiquement français ont trouvé un très grand succès en Amérique : *Et Dieu créa la femme, Gervaise, Les Vacances de Monsieur Hulot* et *Les Diaboliques*. Les producteurs ou réalisateurs de ces films, dans l'espoir de décupler ce succès imprévu, ont œuvré immédiatement après *pour l'Amérique* et ont échoué parce *qu'ils négligeaient la meilleure raison* du succès initial, l'exotisme. C'est un fait que les Américains boudent *Les Bijoutiers, Mon Oncle, Les Espions* et probablement *Le Barrage*, fabriqués cependant pour eux.)

René Clément est certainement, comme on le dit, le meilleur technicien français, *mais si la technique pure*, celle qui vise à l'efficacité, rate son but et laisse également de glace le spectateur de Los Angelès, celui de Rome et celui de Paris, quelle valeur attribuer à ce titre ? René Clément monte son film lui-même en le tordant désespérément comme une barre de fer et l'on s'est extasié sur le courage qu'il lui fallut pour n'insérer dans son montage final que trois minutes de typhon malgré un matériel considérable. Clément, lucide et exigeant, sabre impitoyablement dans son film, aboutissant à d'impressionnantes ellipses *a posteriori.*

Anthony Perkins est au cinéma. C'est, je crois, la meilleure scène du film. Echange de regards entre Alida Valli et lui. Jeux de doigts. Alida Valli *quitte la salle flanquée de son étrange* amant ; par un dernier regard, elle invite Perkins à les suivre, il se lève. Clément coupe et enchaîne « cut » sur Perkins, seul au volant d'une luxueuse voiture américaine suivie de sa vieille guimbarde à lui, où ont pris place Alida Valli et son amant !

Une ellipse de cette audace était inconcevable au stade du découpage et, renseignements pris, j'en ai eu la confirmation : la scène intermédiaire a été tournée et supprimée au montage, Clément l'ayant jugé ratée. Je ne vois aucun inconvénient à ce que l'on admire l'audace de cette ellipse mais il n'empêche que le spectateur qui est en moi déplore l'absence de la scène réellement importante : comment s'y prend Alida Valli pour imposer à son amant ivre un gigolo élu à la minute précédente et comment s'effectue l'échange de voitures.

Si je ne parle pas du sujet c'est parce qu'il est trop évident que Clé*ment ne s'y est pas intéressé;* l'auteur de *Ripois* est parfaitement à l'aise dans la peinture des sentiments troubles et équivoques car la marge de réussite y est plus grande ; il suffit d'adopter un style et de s'y tenir ; cela c'est la force de Clément. Par contre, sitôt que nous disposons d'une référence précise et que Clément cherche la *vérité*, son échec est flagrant : le seul mauvais épisode de *Ripois* est celui sur la faim, les enfants de *Jeux interdits* sont aberrants et dans tous ses films l'amour est escamoté purement et simplement.

Au fond et si l'on veut bien regarder les choses en face, convenons qu'il y a dans le cinéma beaucoup de bons metteurs *en scène et peu d'artistes ;* Clément selon moi n'est pas un artiste même s'il dispose de moyens intellectuels, d'une énergie mentale et physique que bien des artistes de l'écran pourraient lui envier. C'est pourquoi il ne nous donnera jamais un vrai mauvais film, jamais non plus un chef-d'œuvre.

Le film, qu'en ce troisième dimanche après la Pentecôte, j'opposerai au *Barrage contre le Pacifique* est celui de Visconti, *Nuits blanches* dont on devrait parler avec plus de simplicité parce qu'il est la simplicité même, avec plus d'art car il est le film d'un artiste, Pas une défaillance, pas une

erreur, c'est un pur joyau. Luchino Visconti que j'ai longtemps méconnu, a su faire de cette œuvre (de circonstance elle aussi), un chef-d'œuvre de circonstances favorables et de fluidité poétique. Si tous les autres films interprétés par Maria Schell, Jean Marais et Mastroianni étaient mauvais, Maria Schell, Jean Marais et Mastroianni mériteraient le paradis des acteurs pour avoir *donné* avec cet abandon, l'une ses yeux, l'autre ses rides et le troisième ses larmes, à cette œuvre génialement contrôlée, dominée, terriblement exacte et vivante, où tous les éléments ont la même valeur dans une même perfection, reliés seulement par ce fil d'or qu'est l'humour des sérieux.

Pourquoi parler ici des *Nuits blanches ?* Parce que Visconti, plutôt que Clément, me paraît justifier la comparaison avec Elia Kazan et soutenir la concurrence, parce que *Nuits blanches* n'est pas seulement le plus intelligent des films actuellement visibles mais aussi le plus beau et que nous aimons parler dans ces CAHIERS de la beauté des films.

François TRUFFAUT.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Le complexe d'infériorité

HOLD BACK THE NIGHT (LE BATAILLON DANS LA NUIT), film américain d'ALLAN DWAN. *Scénario :* John D. Higgins et Walter Doniger. *Images :* Ellsworth Fredricks. *Interprétation :* John Payne, Mona Freeman, Audrey Dalton. *Production :* Allied Artists, 1956. *Distribution :* Les Artistes Associés.

Guerre de Corée. Production Allied Artists, donc pas de scènes de combat. Dwan alterne les plans très généraux où l'on ne voit rien, et les plans très rapprochés, dix fois ironiquement répétés à travers le temps et l'espace, qui donnent l'impression d'une composition préméditée : très beaux jeux de noirs, de blancs et de fumées.

La majeure part est consacrée aux impératifs de combat et aux déplacements de John Payne à l'intérieur du mètre carré que sa fonction de commandant lui réserve. Tout cela n'a rien de bien attrayant, mais la minutie de Dwan, à chaque mouvement, à chaque geste, nous attache au film, par son inutilité même. L'intérêt que Dwan accorde à son travail étonne le spectateur et le frappe d'un complexe d'infériorité, qu'il cherchera à surmonter tout au long de la projection. Peut-être le style doit-il plus à la tradition qu'à l'auteur. Mais un film de Dwan est d'autant plus personnel qu'il semble l'être le moins. *Hold Back the Night* pourra séduire par l'humour bon enfant du scénario (cf. le leitmotiv) et des dialogues. Mais ceux-ci ne valent vraiment que par le refus de leur exploitation : l'humour réel naît d'un certain contraste entre le texte des dialogues et le détachement des acteurs et de l'auteur. L'on y parle de choses sérieuses sur le même ton que l'on parle de la guerre.

Signalons pour finir les trois intermèdes sentimentaux, où Dwan retrouve toute la verve de *Slightly Scarlet.* Les films de guerre sont presque toujours des films féministes : les metteurs en scène, accablés par une matière des plus ingrates, se déchaînent lorsque, en trente ou quarante plans, le découpage se met à leur sourire.

Luc MOULLET.

Vacances sans vacance

PARIS HOLIDAY (A PARIS, TOUS LES DEUX), film américain en Technirama et Technicolor de GERD OSWALD. *Scénario :* Edmund Beloin et Dean Riesner d'après un sujet de Robert Hope. *Images :* Roger Hubert. *Musique :* Joseph L. Lilley. *Interprétation :* Fernandel, Bob Hope, Anita Ekberg, Martha Hyer, Preston Sturges, André Morell, Jean Murat, Maurice Teynac, Yves Brainville, Alan Gifford. *Production :* Tolda Productions (Robert Hope), 1957. *Distribution :* Les Artistes Associés.

Tout film de Gerd Oswald mériterait une longue critique. Si nous nous limitons à une simple notice, c'est que *Paris Holiday* est très probablement son œuvre la moins achevée. Nous eussions préféré qu'Oswald fasse son entrée par la grande porte, c'est-à-dire via le *Kiss Before Dying* que nous attendons toujours. Mais *Paris Holiday* nous a déjà délivré d'un doute qui nous minait depuis quelques mois : Gerd Oswald représente autre chose que le mythe du cinéaste inconnu mais génial, qui sort d'on ne sait où et dont on ne pourra jamais vérifier ni l'existence ni le talent (aujourd'hui, c'est Art Napoleon, voire Akos von Ratonzi, demain Paul Wendkos).

La qualité première de *Paris Holiday* est l'abondance de ses défauts : Gerd Oswald est metteur en scène, et c'est tout. Il se moque de ce qui n'est pas essentiel. Dès les premiers plans, l'on s'aperçoit qu'Oswald

respecte les données du genre dans lequel il œuvre, et c'est le genre le plus éculé, le plus faux qui puisse être : la comédie internationale avec transatlantique et parisianade, Technirama et couleurs impossiblement criardes. Il suffit de voir *Souvenir d'Italie* pour admirer *Paris Holiday*. Le fond reste exactement le même : à quoi bon en parler ? L'intérêt que l'on accorde à un film postule la soustraction de tous ses défauts : il n'est pas de meilleure objectivité. Sachons voir et ne pas voir.

Une centaine de trouvailles justifie notre attention. Trouvailles d'intellectuel, de fort en thème, d'artiste touche-à-tout. Gerd Oswald est très conscient des ressources de son art (cf. CAHIERS, n° 70) et prend son bien où il le trouve : d'où l'apparente diversité de ses films et de leurs thèmes, des séquences à l'intérieur du film. Les ruptures de ton sont fréquentes, passage du comique au tragique, de la farce à l'ironie. Seule constante, ce ton détaché et moqueur. Les gags sont repris, retournés dans tous les sens possibles, présentés comme sur un plateau et rehaussés par la monotonie de l'arrière-plan. Ils ne sont pas drôles : c'est l'invention qui fait rire et non son résultat. Le véritable film comique n'a rien d'un exercice de style : il nécessite un apport personnel que ne saurait lui apporter l'extrême composition des scènes, d'une simplicité hitchcockienne.

Principales directions dans lesquelles s'oriente Oswald : le réalisme au cœur de *l'invraisemblable, du féerique ou de l'onirique* (cf. les scènes purement spectaculaires), l'inquiétant à travers le plus superficiellement comique (cf. la séquence du carrousel), le jeu incessant du heurt des langages, la plaisanterie au second degré, la mise en boîte assez féroce de nos deux cabotins, *devenus ici, par delà le mépris amusé du* réalisateur, comédiens de génie. — L.M.

FILMS SORTIS A PARIS DU 23 AVRIL AU 20 MAI 1958

8 FILMS FRANÇAIS

Chéri, fais-moi peur, film de Jack Pinoteau, avec Darry Cowl, Sophie Daumier, Tilda Thamar, Pierre Mondy. — Nous excuserions J. Pinoteau de poursuivre la série Darry Cowl, si chaque film marquait un progrès sur le précédent. C'est malheureusement le contraire qui se produit.

Le Désir mène les hommes, film de Mick Roussel, avec Magali Noël, Philippe Lemaire, Christian Marquand, Gérard Blain, Raymond Bussières, Noël Roquevert. — Le scénario est à celui de la *Fureur de vivre*, ce que Magali Noël est ici à Sophia Loren : sa caricature. Mise en scène de Mick Roussel mieux que consciencieuse. Excellents décors. Gérard Blain, employé contre son tempérament, parvient cependant à tirer son épingle du jeu.

Le Désordre et la nuit, film de Gilles Grangier, avec Jean Gabin, Danielle Darrieux, Nadja Tiller, Paul Frankeur, Roger Hanin, Hazel Scott, Robert Manuel, Robert Berri. — La série continue. Dans son film le plus « ambitieux », Grangier atteint le niveau du dernier Bromberger. Dans les adaptations de Michel Audiard, Simenon et Jacques Robert se valent.

Un Homme se penche sur son passé, film de Willy Rozier, avec Jacques Bergerac, Barbara Rutting, Pierre Dudan. — Le premier film avouable de Willy Rozier est encore plus fade que les précédents.

Mon Oncle. — Voir critique de Claude Beylie, dans ce numéro, page 50.

Ni vu, ni connu, film d'Yves Robert, avec Louis de Funès, Noëlle Adam, Moustache, Colette Ricard, Pierre Mondy, Claude Rich. — Poussiéreuse adaptation de « L'Affaire Blaireau » d'Alphonse Allais, où l'esthétique de la Rose Rouge rejoint celle du théâtre de patronage. Ce n'était déjà plus drôle il y a dix ans.

Quand sonnera midi, film d'Edmond T. Gréville, avec Dany Robin, Georges Marchal, José Lewgoy, Pascale Roberts, Marcel Lupovici, Pierre Dudan, Roland Bailly, Jean-Roger Caussimon. — Dans une petite dictature imaginaire d'Amérique du Sud, Marchal, arrêté arbitrairement, doit être fusillé le lendemain à midi. Dans la conviction naïve que le postulat suffit à créer le suspense, les scénaristes n'ont pas pris la peine de chercher des idées intermédiaires. Gréville essaie maladroitement de plagier Fernandez !

Sois belle et tais-toi, film de Marc Allégret, avec Mylène Demongeot, Henri Vidal, Darry Cowl, Béatrice Altariba, Anne Colette, Roger Hanin, René Lefèvre. — Comédie policière *dont les auteurs ont cru, bien à tort, que l'accumulation et la complication des épisodes* compenseraient l'absence d'invention. En dirigeant Mylène Demongeot selon les mêmes critères que Brigitte Bardot, Marc Allégret dément sa réputation de bon directeur d'acteurs.

5 FILMS AMERICAINS

Day of the Bad Man (*La Journée des violents*), film en CinemaScope et en Technicolor de Harry Keller, avec Fred McMurray, Joan Weldon, John Ericson, Robert Middleton. — Western de série. Sur un scénario très banal (nième reprise du thème de *High Noon*), Keller fait preuve d'un métier qui ne nous surprend plus.

The Girl most Likely (*Une fille qui promet*), film en R.K.O.Scope et en Technicolor de Mitchell Leisen, avec Jane Powell, Clift Robertson, Keith Andes, Tommy Noonan. — Plaisant remake, sous forme de comédie musicale, du *Tom, Dick and Harry* de Garson Kanin. En deux décors et avec une distribution de circonstance, Mitchell Leisen nous rappelle son savoir-faire. Un numéro musical original, où les danseurs barbottent avec une belle conviction.

Hold Back the Night (*Bataillon dans la nuit*). — Voir note de Luc Moullet dans ce numéro, page 55.

The Lone Ranger (*Le Justicier solitaire*), film en Warnercolor de Stuart Heisler avec Clayton Moore, Jay Silverheels, Lyle Bettger, Bonita Granville. — Western pour jeudi après-midi, d'après une série à succès de la T.V., avec le vengeur masqué et la panoplie d'Indiens de circonstance. Du brio, mais aucune invention.

Paris Holiday (*A Paris tous les deux*). — Voir note de Luc Moullet dans ce numéro, page 55.

3 FILMS ANGLAIS

Across the Bridge (*Frontière dangereuse*), film de Ken Annakin, avec Rod Steiger, David Knight, Marta Landy. — D'après Graham Grenne. Un quatrième homme traqué à la frontière du Mexique.

Doctor at Large (*Toubib en liberté*), film en VistaVision et en Technicolor de Ralph Thomas, avec Dick Bogarde, Muriel Pavlow, Donald Sinden, James Robertson Justice. — Les Toubibs se suivent et se ressemblent, si ce n'est que Brigitte Bardot est remplacée par Muriel Pavlow.

I'll Met by Moonlight (*Intelligence service*), film en VistaVision de Michaël Powell et Emeric Pressburger, avec Dick Bogarde, Marius Goring, David Oxley. — Se passe en Crète, en 1944. Conté avec toute l'absence de verve dont peut faire preuve le couple Powell-Pressburger.

2 FILMS SOVIETIQUES

Gveroite na Chipka (*Hommes en guerre*), film en Sovcolor de Serge Vassiliev avec I. Prerverzer, G. Youmatov, P. Kartovkovsky, A. Karamitev. — Episode de la guerre des Bulgares contre les Turcs. Participe de cette esthétique où la mise en scène se jauge au nombre de figurants.

Les Spoutniks, film en Sovcolor de V. Klouchantzev, L. Presniakova et G. Tzvetkov. — Documentaire sur un sujet d'actualité.

2 FILMS ITALIENS

Le Notti bianche (*Nuits blanches*). — Voir critique de Philippe Demonsablon dans ce numéro, page 47.

This Angry Age (*Barrage contre le Pacifique*). — Voir critique de François Truffaut dans ce numéro, page 52.

1 FILM MEXICAIN

Andan y Eva (*Adam et Eve*), film en Eastmancolor d'Alberto Gout, avec Christiane Martel, Carlos Baena. — Même cadrée moins serré, Christiane Martel n'était pas faite pour inspirer Alberto Gout aussi bien que Ninon Sevilla.

1 FILM ALLEMAND

L'Amour, comme la femme le désire, film de W. Becker, avec Barbara Rutting. — Un digne témoin du renouveau du cinéma allemand qui concurrence dangereusement nos Léonide Moguy dans l'esthétique porte-jarretelles.

1 FILM AUTRICHIEN

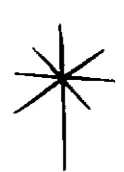
Mayerling, film en Eastmancolor de Rudolf Jugert, avec Rudolf Prack, Christian Hörbiger-Wessely, Winnie Markus, Lil Dagover. — Contentons-nous de recopier le slogan publicitaire : « Le dernier amour du fils de Sissi » !

1 FILM SUEDOIS

Sommarlek (*Jeux d'été*). — Voir critique de Jacques Rivette dans ce numéro, page 45.

TABLE DES MATIÈRES

TOMES XIII et XIV, du numéro 73 (juillet 1957) au numéro 84 (juin 1958)



LES CAHIERS DU CINÉMA

ont publié dans leurs précédents numéros :

ENTRETIENS



Tous ces numéros sont encore disponibles à nos bureaux et peuvent vous être adressés contre la somme de 250 francs et de 400 francs pour le n° 78.

AU SOMMAIRE
DE NOS PROCHAINS NUMÉROS

André Bazin et Charles Bitsch	Entretien avec Orson Welles (suite)
Charles Bitsch et Jacques Rivette	Entretien avec Gene Kelly.
Jean Cocteau	Le testament d'Orphée.
S. M. Eisenstein	En tournant Ivan le Terrible.
Matsutaro Kawaguchi	Mon ami Mizoguchi.
Kenji Mizoguchi	Réflexions sur mon métier.
André Martin	Portrait de Buster Keaton.
John Schmitz	Rencontre avec Buster Keaton.
François Truffaut	La fièvre de Jean Vigo.
King Vidor	Un arbre est un arbre.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chef : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

●

Prix du numéro : 250 Frs (Etranger : 300 Frs)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française ..	**1.375 Frs**	**France, Union Française** ..	**2.750 Frs**
Etranger	**1.800 Frs**	**Etranger**	**3.600 Frs**

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

●

Adresser lettres, chèques ou mandat aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).
Chèques postaux : **7890-76 PARIS**

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris. — Dépôt légal : 2e trim. 1958

CAHIERS DU CINEMA, PRIX DU NUMERO : 250 FRANCS